Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940

КНИГИ

Russian Academy of Sciences
Institute of Scientific Information
in Social Sciences

ENCYCLOPAEDIA OF THE RUSSIAN EMIGRE LITERATURE 1918—1940

BOOKS

Moscow
ROSSPEN
2002

Российская академия наук
Институт научной информации
по общественным наукам

Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940

КНИГИ

Москва
РОССПЭН
2002

ББК 92; 83.3(2 РОС-Рус)6
Л64

ЦЕНТР ГУМАНИТАРНЫХ
НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ИНИОН РАН
Отдел литературоведения

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект 01-04-16216

Главный редактор и составитель **А.Н.Николюкин**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
Н.А.Богомолов, Е.А.Цурганова, А.И.Чагин

Секретарь **К.А.Жулькова**

Библиографический редактор **О.В.Этова**

Литературный редактор **О.Л.Кулагина**

Подбор иллюстраций ко 2-му и 3-му томам **Э.А.Брянкиной** (РЗ РГБ)

Л 64 **ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ. 1918—1940 / Т. 3. КНИГИ.** — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2002. — 712 с., илл.

Третий том Энциклопедии состоит из статей о литературных произведениях писателей русского зарубежья. В круг исследований впервые вводятся многие редкие издания, сохранившиеся в библиотеках и частных коллекциях. В статьях освещается история создания и публикаций книг, раскрывается содержание и место произведения в творчестве писателя. Прослеживается восприятие книги в критике русского зарубежья. Использованы отечественные и зарубежные архивы. В создании энциклопедии участвуют крупнейшие литературоведы и историки культуры Москвы, Петербурга, а также некоторых зарубежных стран.

Материал расположен по алфавиту фамилий писателей, а статьи об их книгах даны в хронологической последовательности.

© А.Н.Николюкин, составление и редакция, 2002.

© «Российская политическая энциклопедия», 2002.

ISBN 5 - 8243 - 0098 - 4

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Первый том «Литературной энциклопедии русского зарубежья (1918—1940)» включает статьи о писателях русского зарубежья (М.: РОССПЭН, 1997). Второй том (М.: РОССПЭН, 2000) посвящен периодическим изданиям, литературным центрам и издательствам русского зарубежья.

В настоящий третий том входят статьи о важнейших отдельных изданиях книг писателей и литературных критиков, принадлежавших к «первой волне» эмиграции, независимо от времени их публикации — при жизни автора или посмертно, в том числе новейшие издания произведений, не публиковавшихся в виде книг (*Н.Бахтин*, *А.Бем*, *В.Ильин*, *И.Лукаш*, *Б.Поплавский* и др.). Том дает представление не только об этих книгах, но и о том, как они воспринимались русской зарубежной критикой.

Круг писателей, книги которых рассматриваются в данном томе, определяется в основном именами, представленными в первом томе Энциклопедии (фамилии этих писателей в тексте выделены курсивом). Расположение материала алфавитное, по фамилиям писателей, а внутри авторских рубрик — в хронологической последовательности. Если автор указан в тексте, то название его книги, из которой приведена цитата, указывается в скобках в кавычках. Переиздания книг указаны выборочно.

При подготовке настоящего издания использован ценнейший библиографический указатель «Книги Русского Зарубежья в собрании Российской государственной библиотеки. 1918—1991» под редакцией В.И.Харламова (СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997—2001. Ч. 1—2; ч. 3 — рукопись), справочник «Незабытые могилы: Российское зарубежье. Некрологи 1917—1997. В 6 т. / Сост. В.Н.Чуваков. М.: «Пашков дом», 1992—2001. Т. 1—3, а также кн.: Абызов Ю. Газета «Сегодня»: Роспись. 1919—1940. Рига, 2001. Ч. 1—2.

В третьем томе 600 статей. Четвертый том Энциклопедии будет посвящен восприятию и оценке всемирной литературы русской эмиграцией «первой волны». Научно-исследовательская работа по созданию Энциклопедии осуществлялась при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 98-04-06016).

Отсканировал и обработал: krauzer7770 (rutracker.org)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ НАЗВАНИЙ ПЕРИОДИКИ

В — Возрождение. Париж, 1925—1940 (газета), 1949—1974 (журнал).

ВЛ — Вопросы литературы. М., 1957—

ВРСХД (ВРХД) — Вестник русского студенческого христианского движения (РСХД). Париж, 1925—1990; далее — Вестник русского христианского движения.

ВФ — Вопросы философии. М., 1947—

ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1834—1917.

ЗРАГ — Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1967—

ИР — Иллюстрированная Россия. Париж, 1924—1939.

ЛГ — Литературная газета. М., 1929—

ЛН — Литературное наследство. М., 1931—

ЛО — Литературное обозрение. М., 1973—

НЖ — Новый журнал. Нью-Йорк, 1942—

НРС — Новое русское слово. Нью-Йорк, 1910—

ПН — Последние новости. Париж, 1920—1940.

РЗ — Русские записки. Париж; Шанхай, 1937—1939.

РЛ — Русская литература. Л., СПб., 1958—

РМ — Русская мысль. София, Прага, Париж, 1921—1924, 1927 (журнал); Париж, 1947 — (газета).

СЗ — Современные записки. Париж, 1920—1940.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ НАЗВАНИЙ УЧРЕЖДЕНИЙ, АРХИВОВ

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (бывш. ЦГАОР).

ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина (ныне Российская Национальная библиотека. С.-Петербург. — РНБ).

ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.

ИНИОН — Институт научной информации по общественным наукам РАН.

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ОЛЯ — Отделение литературы и языка АН СССР (РАН).

ОР — Отдел рукописей.

РГБ — Российская государственная библитека (бывш. Государственная библиотека им. В.И.Ленина).

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (бывш. ЦГАЛИ).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ НАЗВАНИЙ КНИГ

Адамович — Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955; М., 1996.

Амфитеатров — Амфитеатров А.В. Литература в изгнании. Белград, 1929.

Анненков — Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Нью-Йорк, 1966; репринт.: М., 1991. Т. 1—2.

Бахрах — Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980.

Берберова — Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. Мюнхен, 1972; 2-е доп. изд.: Нью-Йорк, 1983. Т. 1—2; М., 1996.

Бунин — Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950.

Гуль — Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции. Нью-Йорк, 1984—1989. Т. 1—3.

Зайцев — Зайцев Б. Далекое: Статьи. Вашингтон, 1965.

Зеньковский — Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1950; Л., 1991.

Казак — Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г. Лондон, 1988; переизд.: Лексикон русской литературы XX в. М., 1996.

Лосский — Лосский Н.О. История русской философии. Париж, 1954; М., 1991.

Михайлов — Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М., 1995.

Одоевцева — Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1983; переизд.: М., 1989.

Полторацкий — Русская литература в эмиграции: Сб. ст. под ред. Н.П.Полторацкого Питтсбург, 1972.

Раев — Раев М. Россия за рубежом: История культуры рус. эмиграции. 1919—1939.

РЛЗ — Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов. М., 1991—1993. Вып. 1—2.

РП — Русские писатели, 1800—1917: Биографич. словарь. М., 1989—1999. Т. 1—4.

Русский Берлин — Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин, 1921—1923. Париж, 1983.

РФН — Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995.

РФР — Русская философия: Словарь. М.: Республика, 1995.

Седых — Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1962.

Соколов — Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х гг. М., 1991.

Струве — Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956; 2-е изд. Париж, 1983; 3-е изд. Париж; М., 1996.

Терапиано — Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974); Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987.

Ходасевич — Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. Брюссель, 1939; репринт: Париж, 1976; «Некрополь» и другие воспоминания. М., 1992.

Шаховская — Шаховская З. Отражения. Париж, 1975; В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ, УПОМЯНУТЫХ В СПРАВОЧНИКЕ

Беседа. Берлин, 1923—1925.

Благонамеренный. Брюссель, 1926.

Версты. Париж, 1926—1928.

Вестник русского студенческого христианского движения. Париж, 1925—1990 (далее: Вестник русского христианского движения). — Сокр.: ВРСХД (ВРХД).

Воздушные пути: Альманах. Нью-Йорк, 1960—1967.

Возрождение. Париж, 1925—1948 (газета); 1949—1974 (журнал). — Сокр.: В.

Воля России. Прага, 1922—1932 (в 1920—1921 — газета).

Временник Общества друзей русской книги. Париж, 1924—1938.

Время и мы. Тель-Авив; Нью-Йорк, 1975—

Встречи. Париж, 1934.

Голос минувшего на чужой стороне. Париж, 1926—1928 (в 1923—1925 под назв.: На чужой стороне).

Голос России. Берлин, 1919—1922.

Грани: Альманах. Берлин, 1922—1923.

Грани. Мюнхен; Франкфурт-на-Майне, 1946—

Грядущая Россия. Париж, 1920.

Дни. Берлин, 1922—1928 (газета); 1928—1933 (журнал, Париж).

Евразийский временник. (Утверждение евразийцев). Берлин; Париж, 1921—1931.

Евразия. Кламар (Париж), 1928—1929.

Жар-птица. Берлин; Париж, 1921—1926.

Жизнь. Нью-Йорк, 1924—1925.

Журнал содружества. Выборг, 1933—1938.

Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1967—; Сокр.: ЗРАГ.

Зарница. Нью-Йорк, 1925—1927.

За свободу! Варшава, 1921—1932 (в 1920 под назв.: Свобода).

Звено. Париж, 1923—1925 (газета); 1926—1928 (журнал).

Зеленая палочка: Журнал для детей. Париж, 1920—1921.

Иллюстрированная Россия. Париж, 1924—1939. Сокр.: ИЛ.

Ковчег. Прага, 1926.

Континент. Берлин; Мюнхен, 1974—

Круг: Альманах. Париж, 1936—1938.

Меч. Варшава, 1934—1939.

Минувшее: Альманах. Париж, 1986—

Молва. Варшава, 1932—1934.

Мосты: Альманах. Мюнхен, 1958—1970.

Накануне. Берлин, 1922—1923 (газета и лит прил. к ней).

На чужой стороне. Берлин; Прага, 1923—1935 (далее: Голос минувшего на чужой стороне, 1926—1928).

Новая газета. Париж, 1931.

Новая Россия. Париж, 1936—1940.

Новая русская жизнь. Гельсингфорс, 1919—1922 (газета).

Новая русская книга. Берлин, 1922—1923 (в 1921 под назв.: Русская книга).

Новое время. Белград, 1921—1929 (газета).

Новое русское слово. Нью-Йорк, 1910 (газета). — Сокр.: НРС.

Новоселье. Нью-Йорк; Париж, 1942—1950.

Новости литературы. Берлин, 1922.

Новый град. Париж, 1931—1939.

Новый дом. Париж, 1926—1927.

Новый журнал. Нью-Йорк, 1942—. — Сокр.: НЖ.

Новый корабль. Париж, 1927—1928.

Общее дело. Париж, 1918—1922, 1928—1933.

Огни. Прага, 1924.

Окно. Париж, 1923.

Опыты. Нью-Йорк, 1953—1958.

Перезвоны. Рига, 1925—1929.

Посев. Лимбург; Франкфурт-на-Майне, 1945—

Последние известия. Ревель, 1920—1927 (газета).

Последние новости. Париж, 1920—1940 (газета). — Сокр.: ПН.

Путь. Париж, 1925—1940.

Россия. Париж, 1927—1928 (газета).

Россия и славянство. Париж, 1928—1934 (газета).

Рубеж. Харбин; Шанхай, 1925—1946.

Руль. Берлин, 1920—1931 (газета).

Русская книга. Берлин, 1921 (далее: Новая русская книга, 1922—1923).

Русская мысль. София; Прага; Париж, 1921—1924, 1927. — Сокр.: РМ.

Русская мысль. Париж, 1947— (газета). — Сокр.: РМ.

Русские записки. Париж; Шанхай, 1937—1939. — Сокр.: РЗ.

Русский инвалид. Париж, 1929—1939 (газета).

Русский колокол. Берлин, 1927—1930.

Русское слово. Харбин, 1926—1927.

Сатирикон. Париж, 1931.

Свобода. Варшава, 1920 (далее: За свободу! 1921—1932).

Своими путями. Прага, 1924—1926.

Сегодня. Рига, 1919—1940 (газета).

Синтаксис. Париж, 1978—

Смена вех. Париж, 1921—1922.

Современник. Торонто, 1960—

Современные записки. Париж, 1920—1940. — Сокр.: СЗ.

Сполохи. Берлин, 1921—1923.

Страна и мир. Мюнхен, 1984—

Числа. Париж, 1930—1934.

Б.и. — Без издательства.

А

АВЕРЧЕНКО Аркадий Тимофеевич (1881—1925)

«Дюжина ножей в спину революции: Сборник рассказов» (Симферополь: Таврический голос, 1920); переиздано с подзаголовком: 12 новых рассказов. Париж, 1921. Впервые: газеты «Свободные мысли», «Юг» и «Юг России» (Севастополь) на протяжении 1919 и 1920; переиздано в кн.: Аверченко А. Записки простодушного. М., 1992.

Каждый из 12 рассказов сборника — острый нож, вонзенный автором в спину советской власти. Аверченко дискредитирует идеи большевизма и их носителей, высмеивает само понятие «пролетарская революция». В рассказе «Эсдеки», который не вошел в парижское (дополненное и исправленное) издание книги, он упрекает социал-демократов (всех, без различия) в ограниченности и полном отсутствии дара Божьего. Этот тезис иллюстрируется в рассказе «Короли у себя дома», где Ленин и Троцкий олицетворяют женское и мужское начало русской революции. Изображенные в виде супружеской пары, они постоянно ссорятся друг с другом в Грановитой палате, «у себя дома». Скучные и неинтересные, как обычные обыватели, они ничем не похожи на реальных исторических деятелей. Аверченко и не стремится к точности портретов. Его задача — высмеять новых правителей России как людей ограниченных и неспособных управлять страной. Образ создается с помощью комического снижения, карикатуризм держится на выразительной бытовой детали (затрепанный халатик, красные чулки, мягкие ковровые туфли у «мадам» Ленин). Тот же прием в рассказе «Осенний мелкий дождичек», не вошедшем во второе издание сборника. Сатирически изображая известную эсерку М.Спиридонову, Аверченко выступает против самого понятия «профессиональный революционер». Он советует заняться каким-либо созидательным трудом и перестать разрушать Россию. Социал-демократы, жующие одну и ту же «жвачку»: классовая борьба, III Интернационал, завоевания революции — кажутся Аверченко на редкость скучными и смешными. Нарочито сниженное описание деятелей Октября противостоит романтическому образу революции, как ее понимала российская интеллигенция: «Сверкающая прекрасная молния, революция — божественно красивое лицо озаренного гневом Рока, революция — ослепительно яркая ракета, взлетевшая радугой среди сырого мрака» (с. 5). В «Предисловии» к книге Аверченко утверждает, что революция была нужна России как свежий ветер перемен, как очистительная гроза. «Но жизни нет там, где грозы происходят беспрерывно» (с. 7). То, что произошло в 1917, — не революция. Это чертово колесо, которое расшвыривает всех, кто взберется на его полированную поверхность, пытаясь удержать власть. Это — «рай для дураков», напоминающий Луна-Парк («Чертово колесо»). Аверченко задыхается «в предсмертной тоске и судороге голода и собачьего существования» (с. 6). В рассказах «Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина», «Новая русская сказка», «Эволюция русской книги» он показывает, во что превратилась некогда богатая изобильная страна после долгих лет «всеобщего, равного, тайного и явного грабежа» (с. 40). Рабочий, который привел к власти большевиков, теперь получает за 9 часов работы в несколько раз меньше. Как Красная Шапочка в «Новой русской сказке», он все отдает Серому Волку — Троцкому. Уверяя рабочего, что он «здорового дурака свалял», Аверченко мечтает прокрутить историю, как кинематографическую ленту, обратно, чтобы снова замелькали кадры сытой, обеспеченной, спокойной жизни («Фокус немого кино»). В рассказах «Усадьба и городская квартира», «Поэма о голодном человеке», «Осколки разбитого вдребезги» Аверченко поэтизирует то малое, но вечное, чем всегда будет жить человек (домашний уют, хоро-

шую книгу, вкусную еду и пр.). Особенно остро он чувствует трагедию детства, попавшего под безжалостный сапог революции («Трава, примятая сапогом»). Через всю книгу проходит рефрен: «За что они Россию так?» Один из лучших рассказов сборника «Хлебушко» посвящен «Междосоюзной конференции дружественных держав по вопросам мировой политики». Россия выступает здесь в образе худой деревенской бабы в драных лаптях и белом платочке. Мировые державы вовсе не собираются ей помогать: им нужен от России только ее хлеб и природные богатства. Рассказ «Русский в Европах» показывает: Аверченко уверен, что понять русскую душу ни один иностранец не сможет и только посмеется над бедами его родины. Символически звучит концовка рассказа: русский человек «по всем счетам платит» (с. 55). Боль за поруганную, разбитую вдребезги страну часто выражается в эмоциональных восклицаниях «Ах, если бы», «Ах, это манифест 17 октября», «Ах, поймать бы!». Наряду с рассказами, напоминающими политический памфлет, в сборнике немало страниц, овеянных неподдельным лиризмом. Юмор Аверченко держится на противопоставлении бывшего и настоящего, а горькая ирония возникает при мысли о несбывшихся надеждах. Смех превращается в остро отточенный нож, который автор вонзает «в спину революции».

В рецензии на книгу, опубликованной в «Правде» 22 ноября 1921 под названием «Талантливая книжка», В.И.Ленин заметил: «Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности. Есть прямо-таки превосходные вещички... о психологии детей, переживших и переживающих гражданскую войну. До настоящего пафоса, однако, автор поднимается лишь тогда, когда говорит о еде» (Ленин В.И. Полн. собр. соч. М., 1964. Т. 44. С. 249—250). Аверченко отозвался на эту рецензию в фельетоне «Pro domo sua»: «Сам Ленин вдруг меня заметил и, в гроб сходя, благословил». И заключил: «Ой, боюсь я этого даная, приносящего мне дары пылких комплиментов» (РГАЛИ. Ф. 32. Оп. 2. № 12).

Л.А.Спиридонова

«Нечистая сила: Книга новых рассказов» (Севастополь: Новый Сатирикон, 1920; Константинополь, 1921). Впервые: газета «Юг России», в течение второй половины 1919, первой половины 1920; переиздано: Нью-Йорк, 1979 и в кн.: Аверченко А. Записки простодушного. М., 1992.

Сборник состоит из фельетонов и рассказов, объединенных общей темой — разоблачение советской власти, которая выступает в образе гоголевской нечистой силы. Большинство рассказов построено на противопоставлении старого и нового, России царской и большевистской. При этом сравнение постоянно оказывается не в пользу новой власти. Нагляднее всего Аверченко показывает это на примерах из каждодневной бытовой жизни («Наваждение», «Моя старая шкатулка», «Разрыв с друзьями», «Античные распопки»). Идиллии прежней жизни, где даже полицейский добр, весел и одет в нарядный мундир, противостоят кошмарные картины жизни в Совдепии: народ не работает, а пьянствует и ходит на митинги, священника повесили на липе, тургеневскую девушку с золотой косой застрелили «при попытке к бегству». В небе летают вороны, и под их карканье какой-то мастеровой возглашает: «Нет матушки России, есть батюшка Интернационал!» Нет Казанской Божьей матери. «А есть Циммервальд...» (с. 16, 14). В рассказах то и дело мелькают гоголевские образы. Автору хочется проснуться и не видеть более кошмарного сна, в котором за рамсом встречаются Ленин, Троцкий, Луначарский и *Горький* («Друзья за рамсом»), страна разделилась на три племени: совнаркомов,исполкомов и трудообязанных («Отрывок будущего романа»), а то, что происходит с культурой и наукой, можно назвать одним словом — бред («Петербургский бред»). Любовь к старой России рождает жгучую ненависть к тем, кто разрушает ее «до основанья». Карикатурные фигуры вождей пролетариата, советских вельмож, чекистов и их друзей, появляясь то в одном, то в другом рассказе, неизменно вызывают злую насмешку автора. С тревогой вглядываясь в будущее, Аверченко изображает страну в 1950, когда правителем будет Миша, сын Троцкого. Его нисколько не смущает, что сыновей Троцкого звали Сергей и Лев. Он признается, что его это не интересует. В рассказе «Миша Троцкий» все условно, в том числе имя главного героя. Сатира в этих рассказах связана с фантастикой, услов-

ность становится принципом художественного изображения, средством разоблачения определенного комплекса идей. Поэтому герои политических памфлетов Аверченко обезличены: ведь «нечистая сила», захватившая власть в России и собирающаяся передать ее своим детям, не имеет человеческого облика. Для Аверченко они — просто нечисть, неведомо откуда налетевшая в светлый храм и пугающая добрых людей («Миша Троцкий», «Международный ревизор», «Город чудес»).

Аверченко надеется, что кошмарный сон не продлится долго: кончится наваждение, и вновь засияет солнце над измученной страной. В этой книге заметно меняется характер смеха Аверченко. В рецензии на сборник «Нечистая сила» газета «Юг России» писала: «Аверченко с такой всепроникающей тоской тянется к прошлому, каково бы оно ни было. Он идеализирует старую Россию безоговорочно. И даже то, что он еще не так давно бичевал и поносил, — сейчас кажется ему таким манящим и прекрасным. Он готов облобызать первого попавшегося городового или шулера — ведь в них аромат столь милой русской романтики». По словам рецензента, «глубокая боль за Россию, возмущение творящимися ужасами часто берут в плен жизнерадостного юмориста, и он подчас не столько смеется, сколько бичует, а его смех отличается от гоголевского тем, что это — смех сквозь проклятие» (Юг России. 1920. 26 авг., 18 сент.). Смех сквозь ненависть окрашивает сатиру Аверченко нотами тоски и отчаяния. В предисловии к книге он уверяет читателей, что близится рассвет и скоро пропоет петух, «приветствуя зарю и забивая своим простодушным криком осиновый кол в разыгравшуюся в ночи нечистую силу» (с. 8). Однако в последнем рассказе «Возвращение» эта уверенность сменяется тревожным вопросом: «Сон то был или явь? Дьявольское наваждение, бесовское действо... или... на всю будущую жизнь глубокое, грозное, печальное memento mori» (с. 96).

В 1924 Аверченко правил текст сборника «Нечистая сила» для собрания своих сочинений. Он ограничился незначительной стилистической правкой и изменил название рассказа «Наваждение» на «Было — есть — будет» (РГАЛИ. Ф. 32. Оп. 2. № 11). Он снял также обозначение цены на обложке: «Цена этой книги 30 коп. серебром, или 10 коробок спичек, или $^1/_2$ фунта свинины, или 2 бутылки лимонада».

Л.А.Спиридонова

«Записки простодушного» (Константинополь: Новый Сатирикон, 1921). 2-е изд. доп.: Записки простодушного. «Я в Европе»: Турция. Чехословакия. Берлин: Север, 1923; переиздано в кн.: Аверченко А. Салат из булавок. Нью-Йорк, 1982; Записки простодушного. М., 1992.

Сборник отразил первые эмигрантские впечатления Аверченко после приезда в Константинополь 15 ноября 1920. Он рассказывает «о нашей жизни, страданиях, о веселых и грустных случаях, о приключениях, о том, как мы падали, поднимались и снова падали, о нашей жесткой борьбе и о тихих радостях» (обложка). Книга посвящена Юлии Прокопович (Горской). Колоритное описание «константинопольского зверинца», его деловой и галантной жизни, развороченного муравейника эмигрантского быта — все это под пером Аверченко превращается в записки Простодушного («Первый день», «Галантная жизнь», «Деловая жизнь», «Зверинец», «Второе посещение зверинца», «Развороченный муравейник»). Маска простака, наивного глупца скрывает лицо самого писателя, покинувшего родину вместе с отступающими войсками ген. Врангеля. В «Предисловии» Простодушный повествует, как бежал из России после того, как к Крыму стало «жарко». Объясняя читателям, почему он выбрал маску дурака, плачущего на свадьбе и веселящегося на похоронах, Аверченко признается, что теперь ему самому придется «улыбаться на похоронах». Это предисловие определяет характер смеха в книге. Чувство ностальгии и разочарование окрашивают зарисовки быта эмигрантской колонии на Пере. Шумный, пестрый, разноязычный Константинополь не слишком добр к русским беженцам. Авантюристы, жулики, темные дельцы, кутилы, торговцы живым товаром, маклеры и проститутки мелькают перед глазами Простодушного. Чтобы выжить, героям Аверченко приходится соглашаться на любую работу: графини и баронессы служат официантками, профессора и генералы — швейцарами, актрисы — горничными и прислугами («Русские женщины в Константинополе», «Русское искусство»).

Рассказы «Русские в Византии», «Аргонавты и золотое руно», «О гробах, тараканах и пр.», «Еще о гробах» повествуют о мытарствах русских изгнанников на чужбине, крахе всех начинаний и надежд, а порой и потере чувства собственного достоинства. Для большинства из них константинопольская жизнь оборачивается сумерками, «за которыми идет ночь, одиночество и отчаяние» (с. 29). Видя все это, Простодушный постепенно меняется сам. Он перестает надеяться на скорое возвращение в Россию, но все еще не мыслит себя вдали от нее. В рассказе «Трагедия русского писателя» он с иронией изображает эмигранта, который, живя в Париже, постепенно забывает русскую речь, смешивает ее с французской. Боясь порвать последнюю связь с родиной, писатель дольше других жил в Констинтинополе, считая его «родной территорией».

Во втором издании Аверченко дополнил сборник рассказами о своей жизни в Чехословакии. Писатель хвалит президента Масарика и гостеприимных чехов. Прага видится писателю глазами русского эмигранта («Как добыть себе в Праге комнату», «Мой ученик», «Русский беженец в Праге» и др.). Через все рассказы цикла проходит мысль об одиночестве, неприкаянности, неустроенности русских изгнанников, которые теперь вынуждены скитаться по всему миру. Слова, вынесенные в заглавие книги («Я в Европе»), продолжают создавать образ Аверченко, популярного «короля русского смеха», который покоряет Европу. Однако маска удачливого и неунывающего весельчака, способного научить жизни других, теперь сменяется маской Простодушного, которого так воспитал Константинополь, что в выражении его лица появилось что-то хитрое и жестокое, а в складках около губ отразилась мудрость, приобретенная дорогой ценой. В «Заключении» Аверченко сообщает читателям, что Простодушный умер: «Доканал Константинополь русского Простодушного». И заключает: «Выковали из нас, благодушных, мягких, ласковых дураков, прочное железное изделие» (с. 27).

Сборник был встречен эмигрантской критикой довольно холодно. Жак Нуар (Я.В.Окснер) заметил, что «Записки простодушного» написаны что называется «на ходу», ибо и сам автор несся в потоке беженцев. Отсюда спешность, обрывочность, «фельетонный набросок». И хотя он оценил остроумие Аверченко в изображении чужестранца, приспособляющегося к новым условиям жизни, тем не менее утверждал: «Оторванность от нормальной обстановки, от знакомого близкого письменного стола, от тысячи родных мелочей, дающих теплоту и уют творческой мысли, отразилась на даровании Аверченко, сделав его тоже «беглым», отравив его полынью борьбы за существование» (Время. 1924. 14 апр.). Еще суровее был отзыв рецензента газеты «Новый мир», укрывшегося под псевдонимом Эн: «Талантливо сделанная книга оставляет жуткое впечатление. Аркадий Аверченко, быть может, помимо своей воли, воздал должное тем, кто ушел из России» (Новый мир. 1921. 11 дек.).

Л.А.Спиридонова

«Дети: Книга новых рассказов с приложением «Руководства для рождения детей» (Константинополь: Культура, 1922). Впервые: газеты «Юг России». Севастополь, 1920; «Press du soir». Константинополь, 1921 в течение года; переиздано в кн.: Аверченко А. Три книги. Нью-Йорк, 1979; Записки простодушного. М., 1992.

Книга пронизана добрым юмором, освещена легкой иронией. Продолжая тему дореволюционного сборника «О маленьких для больших», Аверченко противопоставляет жестокому миру взрослых свежесть восприятия, чистоту и бесхитростную правду детского мирка. Во «Введении» он сообщает читателям, что написать эту книгу его побудили два обстоятельства: «1. Я люблю детей. 2. Дети любят меня» (с. 5). Поясняя, почему дети любят его, Аверченко пишет: «С детьми я прикидываюсь невероятно наивным, даже жалким человечишкой, который нуждается в покровительстве и защите. Может быть, в глубине души малыш даже будет немного презирать меня. Пусть. Зато он чувствует свое превосходство, милостиво берет меня под свою защиту, и душа его раскрывается передо мной, как чашечка цветка перед лучом солнца» (с. 6—7). Эта особенность определила тональность книги, в которой образы детей рисуются изнутри, со всеми особенностями, присущими детской психологии. Книгу открывает «Руководство к рождению детей», написанное как пародия на многочисленные руководства по ведению домашнего хозяйства. Аверченко выступает в качестве репортера,

берущего интервью на заданную тему («Как увеличить во Франции деторождение?») у негоцианта Трепакина, бывшего служащего жандармской охранки, почтового чиновника, маленькой девочки и, наконец, у самого себя. В итоге автору удается предложить несколько рецептов для спасения французов от вымирания. Рассказы сборника объединены одной мыслью, сформулированной в пасхальном рассказе «Под столом»: «Дети в общем выше и чище нас» (с. 21). Развивая эту мысль в рассказах «Три желудя», «Душистая гвоздика», Аверченко утверждает, что дети, как философы, не придают никакого значения различиям между людьми — ни социальным, ни умственным, ни внешним. В рассказе «Три желудя» он уверяет: «Нет ничего бескорыстнее детской дружбы» (с. 32). А в рассказе «Продувной мальчишка» изображает предприимчивого Володьку, который добывает деньги для покупки елки и рождественских подарков «честными» коммерческими путями. Сын бедной белошвейки, еле-еле сводящей концы с концами, он устраивает праздник для себя и мамы. Мир взрослых и мир детей в рассказах Аверченко настолько непохожи, что порой противостоят друг другу. Учительница из рассказа «Разговор в школе» никак не может добиться взаимопонимания со своими учениками. Чистые сердцем дети предпочитают вольную жизнь на природе скучным занятиям в школе и не соглашаются с учительницей, которая доказывает, что знания необходимы, чтобы быть культурными людьми. Аверченко сам тянется к детям, пытаясь встать на их точку зрения. Маленькие девочки из рассказа «Душистая гвоздика», как прелестные цветы, отвлекают от грустных и «слякотных» мыслей. Такие мысли может вызвать только взрослый человек, который, в отличие от детей, «почти сплошь мерзавец». «Моя была бы воля, я бы только детей и признавал за людей» (с. 56). Некоторые рассказы сборника автобиографичны. Аверченко вспоминает собственное детство в Севастополе, где на Ремесленной улице жила их большая семья. Вспоминает друзей детства — Мотьку и Шашу («Три желудя»), галантерейную лавку отца, Аптекаренка с Цаганской Слободки и других мальчишек, с которыми шли бесконечные выяснения отношений с помощью кулаков («Кулич», «Три желудя»). Юмор в этих произведениях приобретает налет ностальгической грусти. Утраченная родина, как и давно ушедшее детство, вызывают слезы на глазах автора. Поэтому в этом сборнике наряду с обычной для Аверченко колоритной бытовой живописью появляются ноты философско-элегических или лирико-сатирических раздумий о жизни и судьбе, о человеческих страстях и пороках. Самому автору ближе всего те дети, в которых горит искра Божья: мечтатели, выдумщики, «продувные» мальчишки. Среди них он свой человек, понимающий их горести и радости, чувствующий и мыслящий так же.

Критики единодушно зачислили рассказы о детях в число лучших произведений Аверченко. *П.Потемкин* заметил: «Он был большим ребенком в своих страстях, и недаром так любили его дети и так любил он детей» (ПН. 1925. 15 марта). Отмечая беззлобие и любовь к детям как одну из основных черт характера писателя, *П.Пильский* писал: «В его книгах жила не только нежность, не только шутка, — от них веяло еще и большим целомудрием. Аверченко никогда не брал щекотливых тем, не шел на приманки двусмысленности, всегда был очень щепетилен, осторожен и чист. Его литература — неизменно деликатна» (Сегодня. 1925. 15 марта).

Л.А.Спиридонова

«Кипящий котел» (Константинополь: Культура 1922; переиздано в кн.: Аверченко А. Записки простодушного. М., 1992). Впервые: газеты «Юг» и «Юг России» в течение 1920. Поясняя смысл заглавия книги во введении «Зачем я выпускаю "Кипящий котел"», Аверченко писал: «Я хочу этой книгой закрепить период нашего годового кипения в раскаленном котле, в этой горячей яме, дно которой жгло пятки, — одним словом, я хочу, чтобы все, уплывающее из нашей памяти, расположилось ясными, прямыми, правдивыми строками на более прочной, чем мозг человеческий, — бумаге. Мой кипящий котел — это Крым эпохи "врангелевского сидения". Что это за удивительный, за умилительный период: в одном котле кипели и щуки, и караси, и букашки, и таракашки, и "едоки первой категории", — и все это, кипя, ухитрялось пожирать друг друга: мелких букашек поедали караси, карасей — щуки, щук — едоки первой категории, а кипящий распад «едоков» снова поедался букашками, чер-

вячками и таракашками» (с. 3—4). В центре внимания автора — жизнь в Белом крымском государстве в 1919—1920, которую он определяет как «оскудение и упадок», «обнищание культуры», «денежная гипертрофия», «спекуляция», «бесквартирье». Эти слова, вынесенные в заглавия разделов, характеризуют их содержание. Аверченко провел эти годы в своем родном городе Севастополе, который захватывали то красные, то белые (он приехал в Севастополь весной 1919 и покинул его вместе с войсками Врангеля в ноябре 1920). Книга «Кипящий котел» отразила этот период истории Крыма и тот путь, который прошли русские беженцы, спасаясь от наступавшей Красной армии. Аверченко воссоздает быт и атмосферу «времен белогвардейской Вандеи», в которой процветают не только героизм, но и предательство, мошенничество, дикость. Шесть разделов книги повествуют об оскудении материальном и моральном, о финансовом крахе и связанном с ним росте спекуляции, о так называемой демократии и новой «аристократии», которую Аверченко характеризует с помощью «говорящих» фамилий и едкого сарказма. Сапожник Сысой Закорюкин, владелец лимонадной будки Гундосов, торговка Голендуха Паскудина, портной Птахин и «денди из дендёв» портовый грузчик Вавило Рыклов — теперь «самая изысканная финансовая аристократия». Их жизненное кредо напоминает большевистский лозунг: «Грабь награбленное!». Аверченко иронизирует: «Раньше на старом добром стяге было написано: "Сим победиши!" Теперь вместо Сима пришла пора другого Ноева сына ...На русском стяге красуется по новому правописанию: "Хам победиши!"» («Аристократ Сысой Закорюкин»). Торжество Хама показано в книге с потрясающей выразительностью. Аверченко издевается над новым «ценителем искусства» Степаном Картохиным, который не в состоянии отличить хорошую картину от дешевой олеографии («Косьма Медичис»), над новоявленными миллионерами, напоминающими аляповатые изделия от Вертгейма («Старый Сакс и Вертгейм»), над севастопольскими дельцами, для которых выгодная сделка дороже жены («Прогнившие насквозь»). В книге рисуется фантастическая страна, где вместо денег ходят какие-то невзрачные бумажки (керенки, украинки, крымские двадцатипятирублевки), а мошенникам уже нечего делать, так как любое, самое изощренное мошенничество не приносит выгоды («Страна мошенников»). Едкая ирония и убийственный сарказм сочетаются в сборнике с юмористическим преувеличением и сатирической фантастикой. Аверченко выступает под маской «дикаря», который никак не может приспособиться к жизни в этом деградирующем государстве («Записки дикаря»). Гипербола как один из главных приемов комического в этой книге распространяется и на самого автора, рассказывающего читателям «леденящие душу истории» («Драма на море», «Леденящая душу история», «Ищут комнату»).

Многие рассказы сборника держатся на контрастном сопоставлении старой и новой жизни: «Бал у графини X...», «Русская сказка», «Разговоры в гостиной». Сравнение всегда оказывается не в пользу новой власти. Пытаясь заглянуть в 1923, который Аверченко определяет так: «Век — черт его знает какой», он видит там лишь полное одичание и озверение русского человека. В рассказе «Драма на море» писатель показывает, к чему может привести торжество рабоче-крестьянской власти: введение восьмичасового рабочего дня на гибнущем корабле становится причиной гибели всех пассажиров. В книге торжествует принцип сатирического развенчания «достижений революции».

Анализируя рассказы из сборника «Кипящий котел», *Н.Н.Брешко-Брешковский* заметил: «Внешне Аверченко оставался прежним. Тот же мягкий юмор, то же любвеобильное отношение к людям. Но угадывалась какая-то надтреснутость. Он скорбел по России, замученной, истерзанной, и порой эта скорбь трагически откликалась в его новых рассказах» (ИР. 1935. № 13).

Л.А.Спиридонова

«Двенадцать портретов: (В формате "Будуар")» (Париж; Берлин; Прага: Internationale Commerciale Revue, 1923). Переиздано в кн.: Аверченко А. Салат из булавок. Нью-Йорк, 1982; Двенадцать портретов. Новосибирск, 1989. Впервые: газета «Бессарабия». Кишинев, 1922. В предисловии к книге Аверченко заявляет, что выступает лишь в роли фотографа, а книжка будет — «нечто среднее между портретной галереей предков и альбомом карточек антропометрического бюро при сыскном отделении» (с. 6). Шаржированные портреты

Н.Крупской, Н.Троцкой, Ф.Дзержинского, Я.Петерса, *М.Горького*, Ф.Шаляпина, А.Керенского лишены портретного сходства с оригиналами. Это фотографии их внутренней сущности, какой она видится сатирику. Впечатление достоверности создается с помощью использования реальных фактов «из жизни знаменитостей», которые стали известны Аверченко из советских газет: посещение Н.Крупской авиационного парка во время первомайских торжеств, беседы «мадам» Троцкой со своими подчиненными, встречи Ф.Дзержинского с детьми в приютах, выступление Шаляпина в Мариинском театре, деятельность Горького в Доме ученых. Но все эти события, показанные в кривом зеркале сатиры, способствуют разоблачению истинного лица героев. Писатель высмеивает даже добрые поступки и побуждения «знаменитостей»; по его мнению, у советских вельмож и близких к ним людей не может быть никаких человеческих чувств (порядочности, сострадания к людям, любви к детям). Характерными чертами рассказов Аверченко являются сатирические имена: Крупскую он награждает прозвищем Лошадь, Шаляпина называет Хамелеоном, расшифровывая это прозвище так: «Хам, мечтающий получить миллион» («Мадам Ленина», «Федор Шаляпин»). Почти все лица портретной галереи Аверченко напоминают преступников, которых нужно судить самым страшным судом. Среди них в антропометрическом бюро видное место занимает А.Ф.Керенский, которому посвящены три из двенадцати портретов («Керенский. Первый портрет», «Керенский. Второй портрет», «Керенский. Третий портрет»). Аверченко считает главу Временного правительства ответственным за все, что произошло в России. Он уверен, что страна пошла к гибели с того самого момента, когда Керенский приехал в министерство и подал руку швейцару. Портреты Керенского отличаются друг от друга качеством сатирического образа. В первом рассказе герой выступает в роли обвиняемого, которому автор предлагает повеситься на самом высоком дереве от мук собственной советси. Второй рассказ рисует образ Керенского как «доброго товарища» Троцкого, которого принимают в СССР с распростертыми объятиями и отправляют обратно в Париж «в запломбированном вагоне». Наконец, третий портрет — это образ ренегата и перебежчика, который, возвратясь на родину, начинает славить коммунистов и советскую власть. Излюбленный прием Аверченко — фантастический вымысел в соединении с сатирическим снижением вызывает не смех, а ненависть и презрение. Отличительной чертой большинства «портретов» является их карикатурность, доходящая до крайней степени неправдоподобия. Преступникам из «антропометрического бюро» противостоят всего две фигуры — кронштадские матросы Шкляренко и Бондарь. Отказываясь от сатирического разоблачения, Аверченко рисует симпатичные фигуры простых людей, поверивших вначале советской власти и ею же расстрелянных после Кронштадского восстания. Рассказ «Балтийский матрос» свидетельствует, что Аверченко все еще надеялся, что русский народ прозреет и свергнет новую власть. Верный себе, он до самой смерти ожидал краха большевиков. В большинстве рассказов сборника отчетливо слышен авторский голос. «Ах, многоуважаемый, талантливый Алексей Максимович!» — обращается Аверченко к Горькому. И снова: «Ах, как вы можете рассмешить, Алексей Максимович!» Издевательски иронизируя над деятельностью КУБУ по спасению жизней ученых и писателей, которую вел Горький, он сравнивает знаменитых ученых с кроликами, запертыми «в вонючую клетку на предмет вивисекции» (с. 30). Кипящая огнем ненависть к большевикам и всем, кто им сочувствует, окрашивает большинство страниц сборника. В этой книге особенно проявилось новое качество комического у Аверченко — смех сквозь проклятие. Вся интеллигенция, которая стала сотрудничать с новой властью, кажется ему способной на самые низкие поступки («Советский учитель», «Артистка образца 1922 г.»).

Аверченко был прирожденным юмористом. Вспоминая о политических памфлетах писателя в книгах «Дюжина ножей в спину революции» и «Двенадцать портретов знаменитых людей в России», *С.Горный* заметил: «Бездумному крепкому, радостному, зубы обнажающему смеху — не было места. Надо было стискивать зубы. Он этого не умел. Надо было дать клятву непримиримости. Он ее дал. Но прежнего смеха, беззлобия не стало. Простого, порой детского, порой чуть хитрого — но радостного смеха от избытка, от щедрости жизни не стало»

(Руль. 1925. 14 марта). *П.Потемкин* назвал смех Аверченко в этих книгах «негодующим смехом политической вражды и ненависти» (ПН. 1925. 15 марта).

Л.А.Спиридонова

«Смешное в страшном: Новые рассказы 1920—1923 гг.» (Берлин: Север, 1923). Впервые: «Рижский курьер» в течение 1922—1923. Объясняя название книги, Аверченко писал в предисловии «Извинение автора»: «Мы переживаем самое ужасное, но и самое смешное время. Черт шутит шутки по всему миру. Иногда — мороз по коже, а все-таки вглядишься — смешно! Взял черт целую страну и, как перчатку, наизнанку вывернул... И все внешнее, чужое, заграничное внутрь попало, а внутреннее наружу вывернулось. Странно было сначала: так ведь привыкли в теплом, уютном, родном нутре сидеть — и на тебе! Пожалуйте на холодок. А чтоб вас черти взяли. Нанесла вас нелегкая на нашу русскую голову. Сначала хотел я запеть по этому поводу щемящую душу панихиду, а потом — огляделся: как будто, не все еще потеряно... Вот почему первые аккорды панихиды зазвучали вдруг веселей и веселей, и я понемногу на молебен стал сбиваться. А слова мои все-таки — панихидные слова...» (с. 5). Большая часть рассказов повествует о новых большевистских порядках в стране, только что вывернутой наизнанку революционным взрывом. Аверченко издевается над попыткой всюду утвердить рабочий контроль над производством, над новой советской бюрократией, которая создает видимость кипучей работы в никому не нужных учреждениях, над бытовыми неурядицами и голодными пикниками («Контроль над производством», «Мурка», «Голодный пикник», «Советский самовар»). Особенно едкой становится ирония автора в тех рассказах, где высмеивается сама коммунистическая идеология, насильственно насаждаемая в народе. В рассказе «Хомут, натягиваемый клещами» Аверченко рассказывает, как в Москве собирают народ на митинг, где выступает Троцкий — «троцкую барщину сполнять». По мнению писателя, все нововведения в области культуры и быта не приживутся в России, ибо они чужды духу русского человека («Коммуненок», «Новая Пасха», «Новая русская хрестоматия»). Лучшие рассказы сборника повествуют не о вождях и героях, а о маленьком человеке, попавшем под колесо революционных событий. В рассказе «Улитки», описывая беженские скитания простых людей, Аверченко пишет: «Вся наша Россия рассыпалась на два лагеря: на лагерь улиток, ползущих куда-то в неведомую даль с крохотным домиком на спине. И на лагерь огромного корявого, подбитого железом и медью сапога, шагающего по улиткам» (с. 54). Аверченко полностью на стороне российского обывателя, над которым он раньше посмеивался, а теперь испытывает к нему щемящую жалость. Судьбы маленького человека, которые не волнуют новую власть, писатель ощущает как трагедию народа. Поэтому его шутки, как всегда остроумные и неожиданные, окрашиваются изрядной долей горечи: «Как эвакнется, так откликнется».

В сборнике отразился первый этап горестного эмигрантского пути: исход из России и константинопольское «житье-бытье». В рассказе «Люди — братья» Аверченко иронизирует по поводу марксистских лозунгов о братстве всех трудящихся. Оказавшись в эмиграции, герои рассказа — бывший шулер, бывший артист и бывший полицейский пристав почувствовали себя братьями. Их сплотила общая беда и вера, что когда-нибудь все вернется на свои места. Маленький человек, изображенный русскими классиками, став главным героем сборника, по-чеховски мечтает о будущем: «И для нас будет небо в алмазах!» Оставив позади «развороченный муравейник» старого быта, разбитые вдребезги идеалы и моральные ценности, он, как улитка, ползет в неведомую даль будущего («История двух чемоданов», «Страна иностранцев», «Гибель Козявкиных», «Скорая помощь»). Общую тональность сборника определяет рассказ «Тоска по родине», где константинопольские беженцы, ругая большевиков, мечтают о русском снеге, о возврате старых порядков и даже с уважением отзываются об опоре этого порядка — околоточном. Вывод, который делает автор, неутешителен: Россия — труп, но когда-нибудь она оживет. Русский юмор безвозвратно канул в прошлое. Но смеяться все-таки можно. «Больше того — смеяться должно, потому что у нас один выбор: или пойти с тоски повеситься на крючке от украденной иконы, или — весело, рассыпчато рассмеяться» (с. 4). Черный юмор, который Аверченко

демонстрирует в этой книге, становится характерной особенностью его эмигрантского творчества.

Л.А.Спиридонова

«Рассказы циника» (Прага: Пламя, 1925). Впервые: Рождественский Сатирикон. Константинополь, 1921. В книге, которая вышла уже после смерти Аверченко, собраны рассказы, написанные до революции («Обыкновенная женщина», «Роковой выигрыш», «Индейка с каштанами», «Экзекутор Бурачков») и созданные в последние годы жизни («Исторические нравоучительные рассказы»). Автор выступает в ней под маской ни во что не верящего, во всем сомневающегося Циника. Завершая ряд созданных им масок — от добродушного насмешливого Аве и простоватого Фомы Опискина до Простодушного, Мецената и Циника — Аверченко как бы подводит итог собственного творческого пути. В большинстве рассказов смех основан на комизме ситуаций. В большинстве рассказов смех основан на комизме ситуаций. Герой рассказа «Роковой выигрыш» Еня Плинтусов приводит домой корову, которую выиграл в лотерею. Писатель не скупится на комические детали, описывая реакцию невесты Ени, мальчишек, которые дразнят его на улице, изумление хозяина дома. Смех рождает чувство читательского превосходства над героем («Я бы такого не сделал!»). Финал рассказа далеко не смешон: Еня оказывается без любимой девушки, без работы, без квартиры и коровы. Аверченко заключает: «Странные шутки шутит над нами жизнь, а мы все — ее слепые покорные рабы» (с. 148). Убеждая читателя в фатальности, предопределенности всего происходящего, Аверченко прокручивает перед ним страницы воспоминаний — «неуклюжую, громоздкую машину». Даже анекдот для него — лишь одна из многочисленных шуточек злодейки-судьбы, с которой ничего не поделаешь. Сама История кажется теперь писателю циничной пройдохой, вечно разыгрывающей с людьми дурацкие шутки.

Написанные в последний год жизни «Исторические нравоучительные рассказы» продолжают сатириконскую традицию пародирования фактов исторического прошлого, увиденных с позиций сегодняшнего дня. Во «Всеобщей истории», обработанной «Сатириконом» искренний смех вызывали известные по школьным учебникам эпизоды из жизни Древней Греции и Рима. Продолжая эту традицию, Аверченко пародирует историю возникновения Карфагена, походы Александра Македонского, подвиг Муция Сцеволлы и др., сопровождая каждый рассказ ироническим нравоучительным комментарием: «Будьте благопристойны!», «Никогда не поручайте другим тех дел, которые возложены на вас», «Будьте практичны!», «Помните, что вы тоже можете совершать красивые исторические поступки, в особенности когда другого выхода нет». В общем ироническом контексте такие обращения к детям звучат как едкая насмешка над всем человеческим родом. «Исторические нравоучительные рассказы» при всем их остроумии окрашены изрядной долей скептицизма. В книге мелькают хорошо знакомые по ранним произведениям женские образы («Вечно-женское», «Канитель», «Обыкновенная женщина», «Аукцион» и др.). Для Аверченко мужчины и женщины всегда были противоположными мирами, существующими автономно. В большинстве рассказов мужчина при встрече с женщиной испытывает недоумение. Ему не под силу слушать многочасовую болтовню двух школьных подруг, встретившихся через много лет. Женщина кажется ему диковинной птицей, нелепо разукрашенной, чирикающей невесть о чем. «Вечно-женское» вовсе не вызывает у него мистического трепета или восторга. Для Аверченко это — неискренность, манерность, несерьезность, неумение решить ни одного важного вопроса. Мужчины тоже не являются лучшей половиной рода человеческого. У Аверченко они — мистификаторы и ловеласы, самовлюбленные павлины, не верящие, что могут быть рогоносцами. Они способны на обман, неверность и неуместные шуточки. Не удивительно, что столкновение этих двух миров вызывает искренний смех читателя. И только финальные фразы или комментарий автора показывают, что на самом деле все не так уж комично. В рассказе «Обыкновенная женщина» последняя фраза («Она умерла от родов») переводит комическое повествование в трагическую сцену. Аверченко же во многих рассказах лишь подчеркивает драматизм жизни, утешая читателя: «Все мелочь, все тлен, дорогой читатель!». Маска Циника, прирастая к его лицу, раскрывает истоки трагедии

самого писателя, утратившего вместе с родиной милый петербургский уют, человеческую теплоту в отношениях.

Н.Тэффи в рецензии на книгу «Рассказы циника» писала, что фабула многих рассказов нелепа, герои ненатуральны, все в целом анекдотично и нежизненно, но именно эти черты и вызывают веселый смех читателя. Признав, что Аверченко — хороший юморист, она тем не менее отмечала: «Но смехотворное задание — вещь очень условная. Что насмешит одного, то утомит и раздражит другого. И градус смешного определить можно только количеством рассмеявшихся» (Сегодня. 1925. 17 марта).

Л.А.Спиридонова

«Шутка мецената: Юмористический роман» (Прага: Пламя, 1925; М., 1990) — первый и единственный роман Аверченко написанный в 1923 в Цопоте (Чехословакия). Герои романа — Меценат, Мотылек и Кузя — напоминают самого автора и его друзей — сатириконских художников А.А.Радакова и Н.В.Ремизова. Действие разворачивается в дореволюционном Петербурге, где в обстановке литературных мистификаций, шуток и веселых розыгрышей проводит свои дни Меценат, в котором угадывается «король смеха» Аркадий Аверченко. В романе сохраняются все приметы времени: коронация поэтов и писателей, беззастенчивая реклама «гениев» в «Литературном календаре-альманахе», входящие в моду акмеизм и футуризм. В начинающем поэте Шелковникове (Куколке), которого в шутку начинают продвигать в «метры» герои романа, угадываются какие-то черты *И.Северянина*, С.Есенина и других молодых поэтов, быстро завоевавших шумную славу в петербургском обществе. Аверченко передает атмосферу петербургского литературного мира, органической частицей которого был он сам как редактор популярного журнала «Сатирикон» (с 1913 «Новый Сатирикон»). Образ Мецената, любившего «всякую живую жизнь», «но искавшего ее не там, где надо», во многом автобиографичен. В «Шутке мецената» изображен тот замкнутый круг, в котором вертелась жизнь «короля смеха» и его «свиты» в последние предреволюционные годы.

Н.Тэффи вспоминала, что в «свите» Аверченко были друзья-сатириконцы, но тон задавали мелкие актеры театра миниатюр, люди, не слишком умные и развитые, невежественные во всем, что не касалось их лично. Они без конца острили, превращая собственную жизнь в водевиль, восхищались не тем, чем следовало, портили вкус Аверченко, «направляя в сторону дешевой рекламы» (Сегодня. 1925. 22 марта). А сам он мечтал пожить хоть годик такой жизнью, как в фарсах: «Люди болтаются зря, веселятся, соблазняют с полным сочувствием окружающих жен, в трудную минуту являются идиоты-дядюшки с деньгами» (там же). Вот эту обстановку безудержного веселья и вседозволенности воспроизвел Аверченко в своем романе. Прочитав его, А.А.Радаков «горько заплакал — так живо вспоминалась ему их веселая бесшабашная молодая компания» (Богословский Н. Эскизы к биографии // «Шутка мецената». М., 1990. С. 13). Многие образы романа, по-видимому, имеют реальные прототипы (Паша Круглянский, Вера Антонова, Нина Иконникова, Пегоносов и др.). Рассуждения Мотылька («Мы призваны в мир разрушать традиции и создавать новые пути») характерны для поэта-модерниста. Седобородый старец, заискивающий перед Куколкой, чтобы опубликовать свою «вещицу» в журнале «Вершины», напоминает писателя-реалиста. Тем не менее конкретные черты литературной жизни 1910-х являются для Мецената лишь материалом для «развлечений»: застенчивый юноша, распространяющий «аромат невероятного простодушия, наивности, доверчивости», становится объектом розыгрыша, все герои, даже нянька Анна Матвеевна, получают юмористические прозвища, день рождения Принцессы превращается в фарс. Но веселый смех звучит как-то натужно и неестественно. Куколка расправляет крылья и становится действительно известным поэтом, невеста Мотылька выходит за него замуж, Кузя проигрывает ему деньги. «Кукольная комедия» оборачивается против самого Мецената, которого не спасают от скуки никакие розыгрыши. Россия видится писателю глазами эмигранта, безмерно тоскующего по утраченному быту. В XIV главе дана романтически окрашенная картина петербургского утра, в которой все детали — праздничный благовест колоколов, русская девушка в алом сарафане, узорчатый ковер, горячие филипповские пирожки и даже пляшущие в солнечном луче пылинки — напоминают

о России. Питательной средой юмора Аверченко был российский быт во всех его колоритных подробностях. В эмиграции не стало быта, не стало и прежнего смеха. Быть может, поэтому Н.Тэффи увидела в «Шутке мецената» черты творческой манеры английских юмористов: «Это юмористический роман, а Аверченко лучше удаются миниатюры. Написан роман в тоне английских юмористов, очевидно, под их влиянием (Сегодня. 1925. 17 марта). В «Шутке мецената» действительно можно заметить влияние Диккенса и Джерома-Джерома, но там же присутствует скрытая пародия на «Чертову куклу» *З.Гиппиус*, насмешки над эго- и кубо-футуристами, над бульварными репортерами и другими чисто русскими явлениями литературной эпохи начала XX века.

Л.А.Спиридонова

АГЕЕВ М. (Марк Лазаревич (Людвигович, Леонтьевич) Леви; 1898—1973)

«Роман с кокаином» (Париж: Издательская коллегия парижского объединения писателей, 1936; М., 1990). Рукопись под названием «Повесть с кокаином» пришла по почте из Константинополя в феврале 1933 в парижский журнал «Иллюстрированная Россия» (для участия в конкурсе произведений новых авторов) на имя *Г.Адамовича*, который с 1929 вел в издании «Литературную неделю». Повесть тогда лишили права публикации, так как произведения подписывались псевдонимом, о чем автор не позаботился. Адамович передал понравившуюся рукопись *Н.Оцупу*, редактору «Чисел», после чего по соглашению с «Иллюстрированной Россией» «Числам» перешли авторские права на нее. Повесть печаталась в еженедельнике «Иллюстрированная жизнь» (1934. № 1—17, 15 марта — 5 июля); в «Числах» предполагалось опубликовать ее полностью. Однако «Числа» прекратились на 10-й книге в 1934. Только первая часть повести успела увидеть свет под названием «Повесть с кокаином (По запискам больного)» (Числа. 1934. № 10. С. 31—69).

Повествование ведется от лица Вадима Масленникова, которому в начале первой части книги идет шестнадцатый год, события начинают разворачиваться незадолго до первой мировой войны. Болезненно самолюбивый, повышенно чувственный Вадим происходит из обнищавшей дворянской семьи, но составляет вместе с мальчиками богатых фамилий гимназическую «классную головку». Вадим презирает и терроризирует свою «старую, оборванную и жалкую» мать. Заразившись венерической болезнью и не закончив еще курса лечения, походя соблазняет случайную знакомую Зиночку. Когда первым признанным учеником класса становится прежде отверженный всеми Буркевиц, Вадим, единственный в гимназии, с ним приятельствует. Война с Германией вызывает гораздо меньший интерес, чем кутежи одноклассников и посещение «домов свиданий». Во второй части Вадим влюбляется в Соню; когда чувство уходит, он вступает с ней в связь. Письмо Сони, сообщающее о прекращении отношений, входит в повествование отдельной главкой. Вадим принимает кокаин, сравнивая себя с Гоголем, пишущим второй том «Мертвых душ». Кульминацией романа служит кошмарный сон Вадима, в котором он видит, как дважды умирает его мать: наткнувшись на штык и повесившись. Спасти героя может лечение в санатории, но по революционному времени помочь с устройством туда способен только представитель новой власти. Выясняется, что Буркевиц — партийный лидер. Когда бывший одноклассник отказывает в помощи, Вадим убивает себя сверхдозой кокаина. Последняя фраза «записок» героя: «Буркевиц отказал» является эпиграфом к первой части.

В газете «Сегодня» (1934. 12 июня) на роман дал положительную рецензию *П.Пильский*, Г.Адамович свою рецензию на десятую книгу «Чисел» начал с разбора повести, отметив, что «на этот раз "Числам" посчастливилось: они "открыли" настоящего писателя», повесть которого «излучала какой-то магнетизм, покоряла, захватывала» при том, что «со «столичной» точки зрения не все в ней сделано именно так, как нынче принято» (ПН. 1934. 28 июня). На «Повесть с кокаином» восторженно откликнулся *Д.Мережковский*: «Когда он успел «выписаться», если выписываться надо? У него прекрасный, образный язык. Не уступает, с одной стороны, *Бунину*, с другой — *Сирину*. Соединяет в языке (в изобразительности) плотную, по старым образцам вытканную, материю бунинского стиля с новейшей блестящей тканью Сири-

на» (Меч. 1934. 5 авг.). Одна из рецензий на роман, принадлежащая *В.Вейдле*, заканчивается выводом: «Она [книга] местами беспомощна, но нигде не поддельна. Не понравиться она может, но ее не так легко забыть» (Круг. 1936. Кн. 2. С. 157). Вейдле счел, что повесть переименована неудачно, «должно быть совсем не по воле автора». Но саму книгу оценил очень высоко, несмотря на все претензии к языку. То, что Вейдле назвал «дефектами языка», *В.Ходасевич* счел языковой неряшливостью, дополняющей общие недостатки книги, которая «оказывается иллюстрацией к прописным истинам», т.к. «ослабляет и снижает рассказ прямыми рассуждениями и морализированиями, всегда банальными, а подчас и несколько пошловатыми» (В. 1937. 9 янв.), но Ходасевич в своей отрицательной рецензии отметил также «подкупающую искренность» передачи содержания у Агеева. Отрицательно отнесся к книге *А.Бем*. Он так же, как и Мережковский, считал, что «М.Агеев находится под большим влиянием Достоевского. Это влияние, правда, чисто внешнее, без проникновения в самую суть его творчества». В целом Бем счел роман неорганичным и неряшливо написанным, оставляющим «чувство какого-то внутреннего раздражения» (Меч. 1938. 7 авг.). Г.Адамович, который еще в 1934 пообещал написать об Агееве статью, как только выйдет книга, увидел в «Романе с кокаином» преемника «Подростка» Достоевского; Адамович пришел к выводу, что книга Агеева религиозна, «его повесть пленяет постоянным сплетением двух линий, — ангельской и звериной... в бодлеровском значеии» (ПН. 1936. 3 дек.). На роман откликнулась также Н.Резникова (Рубеж. 1937. № 5) в Китае, П.Пильский в Риге второй раз написал об Агееве (Сегодня. 1936. 10 дек.).

О романе и его авторе забыли на полвека. *В.Варшавский* полагал, что М.Агеев «пропал без вести» (Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 170). «Роман с кокаином» вернула к жизни Лидия Швейцер, которая разыскала его на полке букинистического магазина в 1983. Роман в тот же год перевели на французский язык, затем издательство «Даттон» (Нью-Йорк), купив права, осуществило перевод на английский, а по-итальянски книга вышла сразу в двух издательствах. Роман был принят критикой, стиль его сравнивался с прустовским, честность изложения — с описаниями у Сэлинджера. Майкл Генри Хейм, автор предисловия к американскому изданию, поставил М.Агеева рядом с Т. де Куинси. На русском языке «Роман с кокаином» переиздали в Париже в 1983, а вскоре *Н.А.Струве* выдвинул («К разгадке одной литературной тайны: "Роман с кокаином" М.Агеева» // ВРХД. 1985. № 144) и попытался обосновать («Спор вокруг *В.Набокова* и «Романа с кокаином»» // ВРХД. 1986. № 146) гипотезу о том, что под псевдонимом М.Агеев выступил В.В.Набоков. «Из всех эмигрантских писателей только Сирин-Набоков достигал такого мастерства, причем построение "Романа с кокаином" напоминает целый ряд романов Набокова 30-х и более поздних годов» (с. 166), «из безымянных или малоизвестных произведений эмигрантской литературы «Роман с кокаином» полвека спустя выплыл наконец на берег известности. А завтра, смеем надеяться, он станет девятым по счету русским романом одного из самых виртуозных, но и жутких писателей XX в.» (Там же. С. 179). Семья Набокова категорически опровергла эту версию (Набокова В. // РМ. 1985. 13 дек.). На сходство стиля М.Агеева и Сирина указывал еще Мережковский (Меч. 1934. 5 авг.), версий же авторства бытовало несколько: роман приписывали парижскому книготорговцу М.С.Каплану (1893—1979); Эндрю Филд, биограф Набокова, высказывал предположение, что «Роман с кокаином» написал *Георгий Иванов*, пародируя Набокова, чтобы тому отомстить (Field A. The life and art of Vladimir Nabokov. L., 1987), *Л.Д.Червинская* и *В.С.Яновский* называли другое имя — Марк Лазаревич (Леонтьевич, Людвигович) Леви (Струве. С. 276—277). Первым откликом в поддержку «открытия» Н.А.Струве стала рецензия Ю.Кублановского, посчитавшего, что «неопознание авторства указывает на то, как мало, в сущности, вслушивались в музыку набоковской прозы даже такие проницательные критики, как Адамович и Ходасевич» (РМ. 1985. 8 нояб.). С опровержением версии Н.А.Струве тогда же выступили Д.Савицкий (РМ. 1985. 8 нояб.), не поверивший в «водевиль, разыгранный Набоковым», и *З.Шаховская* (Письмо Никите Струве, 12 августа // ВРХД. 1986. № 146), считавшая «роман по существу антинабоковским».

В 1997 А.И.Серков опубликовал письма Марка Леви Н.Оцупу, хранившиеся до того в личном архиве последнего в Институте славянских исследований (Париж). В одном из писем содержались последние, завершающие фразы романа, пропущенные в рукописи и не вошедшие поэтому ни в одно издание: «Это было все, что осталось после Вадима Масленикова, если не считать заношенного белья, рваного платья и маленького, желтого стекла, пузырька, на этикетке которого значилось: 1 gr. Cocain hydrohlor. E.Merk in Darmstadt» (Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 260—266).

К.О.Рагозина

АГНИВЦЕВ Николай Яковлевич (1888—1932)

«Блистательный Санкт-Петербург. Стихи» (Берлин: И.П.Ладыжников, 1923; Лондон, 1968; М., 1989). Посвящено «Александре Федоровне Перегонец. Петербургской Псише этих стихотворений». Впервые частично опубликовано в сборниках «Санкт-Петербург» (Тифлис, 1921) и «Петербург в стихотворениях русских поэтов» (Берлин, 1923). Сборник «Блистательный Санкт-Петербург» — одна из первых книг, в которых русские эмигранты пытались воскресить облик города, ставшего для них нетленным символом прошлого. Агнивцев воссоздал картины былого, в которых исторические события и, казалось бы, незначительные приметы быта сплетаются в многозначительную панораму, одухотворенную ностальгическими переживаниями. В эмиграции Петербург стал для него гранитным призраком, возникающим сквозь туманную дымку воспоминаний во всей его жизненной конкретности. Поэт вспоминает белые ночи, громады дворцов, сеть каналов и арки мостов, отсвет фонарей на влажных тротуарах и даже букет от Эйлерса и кринолин незнакомой дамы. В созданном памятью причудливом мире органически соединяются история и современность, былое и воображаемое. На страницах сборника встречаются Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Достоевский с актером Н.Ходотовым, а своенравная императрица Елизавета Петровна — с блоковской прекрасной дамой и цыганами, которые «воют, как гиены, и пьют, как 32 быка». Общая тональность книги определяется стихотворениями «В моем изгнаньи бесконечном», «Гранитный барин», «Вдали от тебя, Петербург!» Лирический герой сборника, неразрывно связанный с самим автором, — странник, который «на ты» с целым миром, — предпочитает Петербург всем другим столицам. Ни башня Эйфеля, ни вечные пирамиды, ни Нью-Йорк, Берлин и Лондон не могут сравниться для него с «ампирным барином» — гранитным Петербургом, что «в этой сутолке всемирной Один на целый мир вокруг». В стихотворениях «Санкт-петербургские триолеты», «Странный город», «У Александринского театра», «Санкт-Петербург» поэт признается в любви к этому удивительному городу, похожему на каменную сказку. Случайно найденная в кармане коробка спичек «Лапшина» вызывает у Агнивцева целый рой видений прежней жизни: Казанский и Исаакиевский соборы, Петропавловская крепость, Екатерининский канал, Эрмитаж, Стрелка, Троицкий мост, Александринский театр, ужин у Донона, вереница моторов, летящих на острова, Поцелуев мост... И тут же «красный, бурлящий Университет», раздраженные гудки выборгских заводов, голодающий революционный Петроград. Впрочем, поэт нигде не называет его Петроградом. Город Петра существует для него лишь в нетленной красоте гранита, с призрачной тайной белых ночей, в органическом единстве истории и современности. Как заметил Ю.В.Офросимов в рецензии на сборник, стих Агнивцева монументален и тяжеловесен, передавая неповторимый городской ландшафт (Новая русская книга. 1923. № 1).

Образ грозного царя Петра, неоднократно возникающий в книге, порой неотделим от мотива исторического возмездия («Ужель наступит этот час?», «Петр I-й»). В стихотворении «Когда голодает гранит» возникает трагический образ города первых революционных лет с небосводом, забрызганным кровью, с блестящими от слез петропавловскими курантами и «гранитным стоном» набережных, о парапет которых цокают выстрелы. Чопорный аристократ Петербург, умирающий от голода, склонился ниц «пред трехкопеечною булкой»: «Восьмиэтажные громады стоят с протянутой рукой». «Сто тысяч мертвых костяков / Безвестных русских мужиков», построив-

ших блистательный Санкт-Петербург, аукают из-под земли, напоминая о жестокости большевистского режима. У Агнивцева нет ненависти к большевикам, нет пафоса отрицания и мести. В его стихах лишь бесконечная горечь и нежность, переполняющие его душу. Увидев план города Санкт-Петербурга на константинопольском базаре, поэт замирает от неожиданности:

И вздрогнули воспоминанья!
И замер шаг... И взор мой влажен...
В моей тоске, как и на плане:
В квадратном дюйме — 30 сажен!..

Тоска по родине, которую можно измерить только таким необычным способом, окутывает образ Петербурга ностальгическим флером. Сравнивая свой город с другими столицами, Агнивцев признается что «петербургский дождь милее, чем солнце тысячи Гренад!», что он отдаст все Нью-Йорки и Парижи за одну русскую березку. Слова «Петербургский», «Невский» пишутся поэтом с большой буквы, ибо для него нет других земель, кроме родной, как нет и другой истории, как бы страшна и тяжела она ни была («Павел I», «Елизавет» и др.).

Для Агнивцева характерно смешение возвышенного и приземленно комического, что выразилось в создании своеобразного жанра лирической миниатюры, окрашенной юмором и грустью. Минорный лад присутствует во всех стихотворениях, где свойственные Агнивцеву ирония и эротика уступают место воспоминаниям, ламентациям и раздумьям о прошлом. Лирическое описание превращается в образ-символ, неживое и живое выступают в органическом единстве: ладанка на шее — символ родной земли («Дама в карете»). Гранитный барин Петербург оборачивается то Екатерининским каналом, то «стозвонно-плещущим Пассажем», то дамой из Эрмитажа, то самой Юностью, машущей из тумана прошлого белым рукавом. Горечь эмигрантских скитаний рождает чеканную формулу, применимую ко всей «угасшей жизни петербургской»: «Чего вернуть уже нельзя, и позабыть что невозможно!» Это неразрешимое противоречие определяет основную тональность сборника и мироощущение Агнивцева, которого *В.П.Крымов* назвал «одним из талантливейших поэтов того времени» (Крымов В.П. Из кладовой писателя. Париж, 1951. С. 70). В рецензии на сборник критик Ю.В.Офросимов заметил, что в книге отразилось «настоящее лицо настоящего поэта, губящего свое дарование по подмосткам театриков-кабарэ» (Новая русская книга. 1923. № 1. С. 24).

Л.А.Спиридонова

АДАМОВИЧ Георгий Викторович (1892—1972)

«На Западе» (Париж: Дом Книги, 1939). Первый эмигрантский сборник Адамовича — самая большая из его четырех поэтических книг. В книге 49 стихотворений (в оглавлении — 50, т.к. одно и то же стихотворение названо дважды). Сборник вышел в январе 1939 в серии «Русские поэты» (вып. 5). Все стихотворения, кроме одного, публиковались ранее: девять в книге Адамовича «Чистилище» (Пг., 1922), другие — в антологии «Якорь», в журналах «Современные записки», «Благонамеренный», «Звено», «Новый корабль», «Перезвоны», «Числа», в альманахах «Петербургский сборник», «Цех поэтов» и «Круг». Стихи писались на протяжении двадцати лет — по 1937 включительно. Более половины стихотворений были перенесены автором в его последний сборник «Единство» (1967). Название «На Западе» заимствовал *Ю.Иваск*, издавший в 1953 антологию русской зарубежной поэзии. Миниатюрный тираж книги Адамовича (200 экз.) и выход ее накануне войны немало способствовали тому, что почти до конца жизни Адамович при всей своей славе литературного критика оставался как поэт известным лишь очень немногим. «Ввиду военных обстоятельств и последовавшей затем немецкой оккупации этот сборник канул в пустоту», — писал *Ю.Терапиано* (Современник. 1972. № 24. С. 90).

Собственно «западные» мотивы в сборнике не являются ведущими. Европа, — говорил Адамович, — пленительна для нашего сознания «только сквозь Россию» (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 55). Оставаясь пришельцем на Западе, русский поэт более всего хотел бы восстановить утраченное единство. Путь к нему — через тревоги, безотчетность любви, сомнения, мучительное одиночество, мысли о смерти. Лиризм в этой книге — как вздох об инобытии, о потустороннем. Адамовича преследует идеал совершенной поэзии, пони-

маемой им как «посвятительный путь». Эта близкая символистам мысль совмещается с акмеистической философией слова: оно значит лишь то, что значит. Акмеистическое понимание поэтического слова Адамович еще более редуцирует. В каждом стихотворении сборника угадывается стремление оказаться «минимумом слов — самых простых, главных, основных; ими сказать самое важное, самое нужное в жизни» (*Чиннов И.* // НЖ. 1972. № 109. С. 139). Метафора, орнамент, изыск в поэтическом произведении кажутся Адамовичу суетой сует, искусственностью. Неизменная серьезность, стилистическая простота, приглушенный голос, элегичность тона, вкус к небогатому словарю и разговорному синтаксису, отсутствие игрового начала — отличительные черты книги «На Западе». «Ему близок, — писал Ю.Иваск, — образ России, которую в рабском виде исходил Царь Небесный (тютчевский образ). Это христианская Россия, которую знал и Блок» (НЖ. 1950. № 23. С. 208). Диапазон настроений «На Западе» воспринимается как эмоциональное пространство, между двумя полюсами тяготения; один выражен словами И.Анненского: «А если грязь и низость только мука / По где-то там сияющей красе», другой — А.Блоком в «Голосе из хора»: «О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней!» Очевидные реминисценции ведут к «Ночному смотру» Жуковского, мистическому пушкинскому «Заклинанию», лермонтовскому «Демону», «Творчеству» Брюсова, а более завуалированные — к личности Гумилева и некрасовским интонациям. Это «очень русские стихи, связанные с большой темой русской поэзии» (Терапиано Ю. // Современник. 1972. № 24).

При общем впечатлении некоторой монотонности, книга изобилует повторяющимися сквозными мотивами. «Парижская нота», как она прозвучала в наиболее представительном поэтическом сборнике, не была столь уж аскетична тематически. Десяток основных мотивов определяет содержание, фактуру и тональность книги в целом: безнадежность, холод мира, утраты, одиночество, смерть, любовь, поэзия, христианство, Россия, счастье. Созидался поэтический мир, в котором «гибнет надежда» и человек живет, «не ожидая ничего», «с полным сознанием безнадежности». В этом мире «есть только страданье» и следствием является отречение («От всего отрекаюсь...»). В мире обманувшего сиянья человек живет с чувством непоправимости», «с полной готовностью умереть» и все продолжает искать «невозможный смысл вещей». Все остывает: игра проиграна, «остыла грусть», «на сердце лед», «сердце устало», остаются — «слабая мечта», «холодная забота» и «простая жалость». Но бывают «минуты предчувствий», или проблески «бедного счастья», или «свет от слиянья двух сердец». И теперь в этой европейской «равнодушно-светлой стране», когда навсегда утрачена Россия и все самое дорогое, когда живешь «без всяких надежд впереди», ты все-таки ближе к Богу.

Сборник оканчивается оптимистическим аккордом — мандельштамовским «бормотаньем», стихотворением (посвященным *З.Гиппиус*), главный предмет которого сказочное и отчасти символистское «не знаю что». Оно, это неведомое непременно должно осуществиться. Единство замысла книги чувствуется не через ее многосоставную тематику, но в единообразной тональности. Некоторые стихотворения сборника написаны еще в Петербурге и в Новоржеве, но подобраны так, что звучат в ключе «парижской ноты». Ощущается целенаправленный отбор. Известно, что за всю жизнь Адамович опубликовал немногим более ста стихотворений. Писал же он больше, но не все «предавал тиснению» (НЖ. 1972. № 106. С. 288).

П.Бицилли назвал «На Западе» философским диалогом, рождающимся из тревоги совести. Он сравнивал основное настроение этой книги с «переживанием, из которого вышла вся философия *Л.Шестова* с ее постулатом, обращенным к Богу: сделать бывшее небывшим». Бицилли заметил, что среди этой «безнадежности», часто поминаемой поэтом, возникает «впечатление выхода, катарсиса, обретения того, в поисках чего металась душа» (СЗ. 1939. № 69. С. 384). Сергей Осокин (псевдоним *Вадима Андреева*) подчеркнул принадлежность Адамовича «к так называемой петербургской школе» и отметил как самую характерную черту его лирики «боязнь многословия». «Эта скупость и создала тот особый оттенок, который выгодно отличает «На Западе» от других поэтических сборников... Главное, что привлекает в произведениях Адамовича — это простота и удивительная цельность, нет ни одного лишнего слова и

вместе с тем каждая строка живет внутренней мелодической жизнью» (РЗ. 1939. № 16. С. 199). Зинаида Гиппиус в статье «Почти без слов» подходит к стихам Адамовича с вопросом: «есть ли в них подлинное отражение существа поэта (магия) и если есть — в какой мере, в какой полноте?» Отвечая на поставленный вопрос, Гиппиус подчеркивает ключевое слово — «своеобразие», проявляющееся в простоте, в «абсолютной свободе от подражательности», в «магии недоговоренного». Из всех зарубежных поэтов, по мнению Гиппиус, только Адамович близок Блоку. Сближает их чувство ответственности за свои слова. «Если бы у Адамовича в стихах (а может быть, и в глубине его человеческого существа) не было чувства ответственности, не было бы и книжки «На Западе» (ПН. 1939. 9 марта).

Вадим Крейд (США)

«Одиночество и свобода» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955; СПб., 1993; М., 1996). Адамович готовил книгу к изданию в Англии, в период работы в Манчестерском университете. Она составлена из заново отредактированных, а частично и вновь написанных статей, публиковавшихся в эмигрантских газетах и журналах (в «Последних новостях» и «Современных записках», а также «Русских новостях» и «Новом русском слове»). Мировоззрение Адамовича к тому времени претерпело значительные изменения, что существенно сказалось и на его отношениии к своим старым статьям: некоторые из них подверглись столь радикальной переработке, что правомернее было бы говорить не о переиздании статьи, а об использовании некоторых ее идей и мотивов. Литературные портреты наиболее видных писателей эмиграции были обрамлены двумя статьями Адамовича на общие темы, своеобразным введением в тему и заключением (именно эти статьи особо отметили многие критики).

»Одиночество и свобода» — в окончательную книжную редакцию вошел значительно переработанный текст статьи «О литературе в эмиграции» (СЗ. 1932. № 50), которая в свою очередь была значительно переработанным вариантом одноименной газетной статьи (ПН. 1931. 11 и 25 июня).

«*Мережковский*» — в книжную редакцию в измененном виде вошли фрагменты статей «Книги и люди: Мережковский» (СЗ. 1934. № 56), «Мережковский» (ПН. 1935. 5 дек.) и «Литературные беседы» (ПН. 1937. 10 июня).

«*Шмелев*» — использованы фрагменты статей «Перечитывая Шмелева» (ПН. 1936. 30 янв.) и «Литературные заметки» (ПН. 1937. 13 мая).

«*Бунин*», «Еще о Бунине», «Освобождение Толстого» — использованы фрагменты статей «Освобождение Толстого» (ПН. 1937. 23 сент.), «Бунин» (Русский вестник. Париж, 1946), «Литературные заметки» (Русские новости. 1947. 3 янв.), «"Воспоминания" Бунина» (НРС. 1950. 22 окт.) и «Читая Бунина» (НРС. 1953. 31 мая).

«*Алданов*» — использованы фрагменты статей «По поводу "Пещеры"» (ПН. 1936. 28 мая) и «Литературные заметки» (ПН. 1939. 2 марта).

«*Зинаида Гиппиус*» — в книжную редакцию вошли отдельные положения статей «Литературные заметки» (ПН. 1938. 9 июня) и «Письма З.Н.Гиппиус» (ПН. 1951. 21 янв.).

«*Ремизов*» — использованы фрагменты статей «Подстриженные глаза» (НРС. 1951. 30 дек.) и «У Ремизова» (НРС. 1952. 22 июня).

«*Борис Зайцев*» — использованы фрагменты статей «Русский дом» (ПН. 1935. 29 авг.), «Валаам» (ПН. 1936. 15 окт.) и «Путешествие Глеба» (ПН. 1937. 5 авг.).

«*Владимир Набоков*» — использованы фрагменты рецензии Адамовича на № 8—9 журнала «Русские записки» (ПН. 1938. 15 сент.), а также статьи «По поводу стихов Влад. Набокова» (НРС. 1953. 29 марта и 26 апр.).

«*Тэффи*» — использованы фрагменты статей «Литературные заметки» (ПН. 1931. 16 апр.), «Литературные заметки» (ПН. 1938. 15 дек.) и «Памяти Тэффи» (НРС. 1952. 17 окт.).

«*Куприн*» — в книгу в переработанном виде вошла статья «Куприн» (ПН. 1938. 1 сент.).

«*Вячеслав Иванов* и *Лев Шестов*» — использованы фрагменты статьи «Вячеслав Иванов (по поводу его кончины)» (Русские новости. 1949. 5 авг.).

«Трое (*Поплавский*, *Штейгер*, *Фельзен*)» — использованы фрагменты статей «Памяти Поплавского» (ПН. 1935. 17 окт.), «Литературные заметки» (ПН. 1938.

29 дек.) и «Смерть и время» (Русский сборник. Париж, 1946. Кн. 1).

«Сомнения и надежды» — в книгу в переработанном виде вошла статья «Несостоявшаяся прогулка» (СЗ. 1935. № 59).

Книга была принята в эмиграции в целом благосклонно и даже восторженно. *Андрей Седых* в своей рецензии «Итоги Адамовича» назвал ее «замечательной, умной и блестящей» (НРС. 1955. 2 окт.), а Геннадий Андреев — «книгой в наши времена редкой, хочется сказать, единственной по уму, изяществу и благородству чувства и стиля» (Опыты. 1956. № 7. С. 58). М.Л.Кантор писал, что «Одиночество и свобода» «войдет в русскую литературу не только как книга о писателях, но и как книга выдающегося писателя», ибо проза Адамовича «отмечена теми же чертами, которые отличают его стихи — той же простотой и прозрачностью, такой же ритмичностью, таким же отвращением к "досадным красотам"». По мнению Кантора, Адамович «не следует старым традициям русской критики, которая, по крайней мере в течение 19-го века, большею частью не ставила художественных требований себе самой, будучи подавлена сознанием своей воспитательной миссии» (Опыты. 1956. № 6. С. 99). *Георгий Иванов*, положительно отзываясь о книге, остался недоволен тем, что в нее не вошли «Комментарии». «В этом сборнике есть все — талант, ум, логика, правильно поставленные диагнозы и даже прозрение будущего русской литературы... Но одиночества приглушенного голоса, недосказанных слов, полууловимых чувств, «за которыми открываются поля метафизики» — всего того, что так пленяет в «Комментариях», — здесь нет» (НЖ. 1955. № 43. С. 297). Тот же упрек повторил в своей в целом положительной рецензии *Ю.Терапиано* (РМ. 1956. 19 мая). Н.В.Станюкович увидел в книге «загадочную смесь глубоких проникновений с недоказуемыми парадоксами». По его мнению, «поздний плод русской культуры, Адамович весь в линии Блока, принимающего свою обреченность без тени протеста, без всякой попытки борьбы... Вероятно, не было в руской литературе более капризного критика, порой умеющего приникать к подспудным, неясным самим авторам, истокам их вдохновения... Вопреки общему мнению, он больше поэт, чем критик, он зачастую налагает на чужие черты свои собственные» (В. 1955. № 47. С. 142). На сборник также появились отзывы А.А.Кашина (Грани. 1956. № 30) и — гораздо более скептические — Владимира Маркова (Опыты. 1956. № 6) и *Глеба Струве* (Грани. 1957. № 34—35).

О.А.Коростелев

«Вклад русской эмиграции в мировую культуру» (Париж: Impr. de Navarre, 1961). Поводом для этого программного выступления явились «толки о желательности издать нечто вроде "Золотой книги русской эмиграции"», возникшие еще до войны. Но тогда идея эта встречала возражения как преждевременная: многие виднейшие представители эмиграции находились еще в расцвете сил, подводить итоги было рано. «Рано или поздно, — пишет Адамович во вступлении к брошюре, — новые русские поколения спросят себя: что они делали там, на чужой земле, эти люди, покинувшие после революции родину и отказавшиеся вернуться домой, — неужели только «жили-поживали», тосковали, вспоминали, ждали лучших дней, заботились о хлебе насущном?» (с. 3). Рассматривается исключительность русской эмиграции как исторического явления. Эмиграции бывали и раньше, но «едва ли случалось, чтобы эмиграция, начавшаяся с расхождений узкополитических, пусть даже социальных, но все же не затрагивавших самых основ существования и культуры, оказалась лицом к лицу с новым, неприемлемым для нее миром, возникшим на земле, которая однако по-прежнему ей кровно-дорога и среди народа по-прежнему ей кровно близкого» (с. 6). Адамович выступает против предвзятых схем, утвердившихся в СССР, «будто в 1917 г. лучшая часть русской интеллигенции поняла благодетельное значение октябрьского переворота и оказалась сторонницей Ленина. Отдельные такие случаи действительно были, впрочем крайне редкие. В целом же интеллигенция с ужасом, негодованием и недоумением отшатнулась от захватчиков власти, и достаточно назвать Максима *Горького*, чтобы убедиться в резко отрицательном отношении к перевороту даже со стороны тех людей, которых с советской точки зрения невозможно не причислить к "лучшим". Как известно Горький в своих газетных статьях называл Ленина безумцем и преступником... разу-

меется, об этом теперь в СССР вспоминать не принято» (с. 8). Адамович верит, что настанет время, когда в России поймут, что эмиграцией сделано и создано в области культуры очень многое. Выступая против нелепого, но довольно распространенного эмигрантского ослепления, будто в России со времен революции ничего ценного создано не было, Адамович отмечает: «У нас, в эмиграции, талантов, конечно, не больше. Но у нас осталась неприкосновенной личная творческая ответственность, — животворящее условие всякого духовного созидания, — у нас осталось право выбора, сомнения и искания, и поэтому в некоторых областях нам в самом деле суждено было представлять ту Россию, голос которой на родной земле был в течение сорока с лишним лет заглушен» (с. 13).

«Золотая книга русской эмиграции» должна рассказать о вкладе эмиграции в русскую, а значит, вместе с тем в мировую культуру, показать, что «великая одаренность русского народа, его жизнеспособность, энергия, его стремление к творчеству проявились в ней (эмиграции) полностью, несмотря на условия, которые лишь в редких, исключительных случаях бывали благоприятны» (с. 15). В числе задач этой книги Адамович видит: «Общее стремление сохранить по мере сил связь с великой русской литературой прошлого века. Общее стремление противопоставить традиционно-русское представление о добре и зле, о правде и лжи тем принципам, которые насаждаются в СССР» (с. 18).

Брошюра Адамовича переиздана в журнале: «Общественные науки за рубежом». Серия 7. Литературоведение. 1991. № 2, а также в книге: Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996.

А.Н.

«Единство: Стихи разных лет» (Нью-Йорк: Русская книга, 1967). Этот сборник Адамович рассматривал как свое поэтическое завещание. Книга включала отобранные автором 45 лучших стихотворений, написанных на протяжении полувека; из них 28 входили в сборник «На Западе» (Париж, 1939), в том числе 4 стихотворения, публиковавшихся прежде и в «Чистилище» (Пг., 1922). Почти все стихи были впервые опубликованы в эмигрантской периодике — в «Звене», «Современных записках», «Числах», «Опытах», «Новом журнале» и др. Рецензируя сборник «На Западе», *З.Гиппиус* отмечала недосказанность стихов Адамовича и назвала его единственным поэтом из всего «западного полупоколения близким Блоку необыкновенной правдивостью, связанным с ней чувством ответственности... Простота в этих стихах прямо, просто (и сознательно) проста» (ПН. 1939. 9 марта). *П.Бицилли*, напротив, нашел в стихах Адамовича «философский диалог — беседу души со сродственными душами, когда в одном стихотворении осуществляется согласие двух или нескольких голосов» (СЗ. 1939. № 69. С. 384).

В письме *Игорю Чиннову* 16 декабря 1965 Адамович писал о «Единстве»: «Сборник стихов должен был выйти к концу года. Но Раннит (Yale), который за это дело взялся и хочет написать предисловие (или, кажется, послесловие), медлит, тянет и до сих пор ничего не написал. Я его не тороплю, т.к. торопить и нет причин. Вероятно, к лету книжка все-таки выйдет» (НЖ. 1989. № 175. С. 260—261).

«Тема смерти — во всей ткани поэзии Адамовича, — писал в своей рецензии *Р.Гуль*. — Поэзия «Единства» идет в высокой русской лирической традиции — пушкинско-тютчевско-баратынской. Эта небольшая книжка — одна из ее подлинных «нот». Под конец жизни Адамович выговорил какие-то слова высокой значимости для каждого человека... Эта книга, думаю, останется в большой русской лирике» (НЖ. 1967. № 89. С. 279). *Ю.Иваск* выводил существенно иную родословную стихов «Единства». По его мнению, Г.Адамович «на свой особый лад допел Лермонтова, Блока, Анненского... "Единство" Адамовича — книга о немодном теперь "самом главном" и, может быть, тем самым, она оправдывает и поощряет такие беседы о многом, даже обо всем... Это не только книга хороших стихов, имеющих несомненные формальные достоинства и неуловимую прелесть, неподдающуюся анализу. Стихи Адамовича будят мысль, незаметно очаровывают и глухо звенят где-то на самом "дне сознанья", за что-то укоряя или же что-то обещая» (Мосты. 1968. № 13/14. С. 234—235). «Адамович — мастер срывающегося голоса, мастер обреченного шепота, — по определению Ольги Анстей, — мало кто умеет так обреченно шептать о смерти, как

Адамович» (НРС. 1967. 27 авг.). *Ю.Терапиано* находил, что «"Единство" — это очень русские стихи, органически связанные с большой линией нашей поэзии, но Г.Адамович не только русский, но еще и европеец. В его стихах нет и тени постоянно врывающегося в произведения большинства современных русских поэтов какого-то неистребимого провинциализма. В "Единстве" и вкус, и тон, и уровень, и трезвый, ясный, порой даже несколько картезианский ум безупречны. И в то же время чувству дана полная свобода, а уменье вовремя остановиться, "сдержать опьянение и протрезвиться", показывает, какой огромный путь поэтического опыта и внутреннего искуса необходимо пройти поэту, чтобы так говорить о самом для него значительном и важном... "Единство", в своей самой сокровенной сущности, глубоко христианская книга, мотивы греха, раскаянья и смирения, в высшем смысле, то есть в сознании ограниченности человеческого "я", мы встречаем повсюду, — и не в виде "выставленного напоказ", а без всякого "нажимания на педаль", в простом, трезвом и ясном утверждении того, что есть самого подлинного в человеке» (РМ. 1967. 28 сент.). И.Чиннов в статье «Смотрите — стихи» отмечал «тяготение к евангельской простоте, к сосредоточенности на самом важном, на единственно серьезном... По глубине чувства, по силе жажды слов незаменимых, освобожденных от случайности, "предельных" — эта книга, действительно, томов премногих тяжелей» (НЖ. 1967. № 92. С. 138).

В России стихи из книги начиная с 1987 печатались в журналах, газетах и альманахах, а также в антологиях, посвященных литературе русского зарубежья, но целиком в авторском составе сборник не переиздавался.

О.А.Коростелев

«Комментарии» (Вашингтон: Изд-во В.Камкина, 1967; в кн.: Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996; Собр. соч.: Комментарии. СПб., 2000). На протяжении всей своей эмигрантской жизни — с 1923 по 1971 — Адамович публиковал в разных журналах и альманахах («Цех поэтов», «Числа», «Современные записки», «Круг», «Новоселье», «Опыты», «Новый журнал») статьи необычного жанра, состоящие из отдельных фрагментов, сюжетно между собой не связанных, но объединенных, по его собственному высказыванию, «родством тем». Они выходили под разными названиями — «Комментарии», «Из записных книжек», «Оправдание черновиков», «Table talk», — но стилистически были едины. Таких публикаций всего было 22, в книгу были отобраны фрагменты из 15 (отмечены в списке знаком +):

Комментарии <I> // Цех поэтов. 1923. Кн. 4. С. 59—64.

+Комментарии <II> // Числа. 1930. № 1. С. 136—143.

+Комментарии <III> // Числа. 1930. № 2/3. С. 167—176.

Комментарии <IV> // Числа. 1931. № 5. С. 144—147.

+Комментарии <V> // Числа. 1933. № 7/8. С. 153—165.

+Комментарии <VI> // СЗ. 1935. № 58. С. 319—327.

Комментарии <VII> // Круг. 1938. № 3. С. 133—138.

Комментарии <VIII> // СЗ. 1939. № 69. С. 265—271.

+Из записной книжки <I> // Новоселье. 1946. № 29-30. С. 74—78.

+Из записной книжки <II> // Новоселье. 1947. № 33—34. С. 102—106.

+Из записной книжки <III> // Новоселье. 1949. № 39—41. С. 144—149.

+Комментарии <IX> // Опыты. 1953. № 1. С. 93—106.

+Комментарии <X> // Опыты. 1954. № 3. С. 94—114.

+Комментарии <XI> // Опыты. 1956. № 6. С. 38—51.

Темы // Воздушные пути. 1960. № 1. С. 43—50.

+Table talk <I> // НЖ. 1961. № 64. С. 101—116.

+Table talk <II> // НЖ. 1961. № 66. С. 85—98.

+Послесловие // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 67—83.

+Оправдание черновиков <I> // НЖ. 1964. № 76. С. 115—125.

+Оправдание черновиков <II> // НЖ. 1965. № 81. С. 78—96.

Оправдание черновиков <III> // НЖ. 1968. № 90. С. 81—95.

Оправдание черновиков <IV> // НЖ. 1971. № 103. С. 76—89.

В книгу Адамович отобрал 83 фрагмента (всего он их опубликовал 224) и присовоку-

пил к ним три близкие по духу и построенные по единому стилистическому принципу статьи: «Наследство Блока» // НЖ. 1956. № 44. С. 73—87; «Поэзия в эмиграции» // Опыты. 1955. № 4. С. 45—61; «Невозможность поэзии» // Опыты. 1958. № 9. С. 33—51.

По свидетельству *Ю.Терапиано*, «до войны "Комментарии"... в значительной мере определяли тон "Монпарнаса", т.е. всего послереволюционного поколения, начавшего писать и печататься уже за границей... очень и очень многие молодые поэты и писатели зарубежья "думали по Адамовичу", воспитывались на нем, проверяли свое мироощущение по "Комментариям". "Парижская нота".... в значительной мере была инспирирована "Комментариями"» (Терапиано. С. 163). Даже *Ходасевич*, во многом не разделявший позицию Адамовича, «признавал значимость "Комментариев"». «Им недаром, — как-то подъязвил он, — так поклоняются у вас на Монпарнасе» (Там же. С. 164).

Почти каждая очередная порция «Комментариев» в журнале вызывала бурную полемику в эмигрантской периодике (среди участников полемики *И.Лукаш*, *Г.Раевский*, В.Ходасевич, *А.Бем*, *Г.Федотов*, *Ю.Иваск*, В.Марков), но после выхода книги рецензий на нее появлилось немного, отчасти потому, что их уже некому было писать, отчасти же, как заметил Ю.Терапиано в своей рецензии на «Комментарии», потому что очевидна была «несовместимость их с обыкновенным отызвом», ибо «они находятся в том плане, где такие оценки не нужны и неуместны» (РМ. 1967. 23 нояб.). Николай Ульянов охарактеризовал «Комментарии» «как одну из самых интересных книг последнего времени, как настоящую золотую кладовую литературных открытий и наблюдений, где рассыпаны блестящие мысли и образцы тонкого вкуса. Прошедший мимо нее рискует остаться провинциалом в вопросах литературы» (НЖ. 1967. № 89. С. 78). Восторженно отозвался о книге Ю.Иваск: «Комментарии» Георгия Адамовича так же трудно и даже невозможно пересказать своими словами, как лирические стихи. Сколько острых мыслей, верных наблюдений, но все неуловимо: всюду оттенки, намеки, и как будто нет никаких выводов, итогов... Книга прекрасно написана. Есть в ней зыбкость, как в лирике или музыке, но, вместе с тем, сколько в «Комментариях» рассыпано отточенных определений, которые Вяземский находил у Боратынского и называл их «аттическими» (Мосты. 1968. № 13/14. С. 230—231). Схожим был и отзыв Кирилла Померанцева: «На счету каждая строка, каждое слово... итог передуманного и перечувствованного за тридцать невероятных лет. «Это попросту грандиозно!» — сказал один советский поэт... все сконцентрировано и связано, не от чего оттолкнуться так, чтобы самому не попасть в водоворот собственных мыслей, вопросов, восхищений, протестов... Вся книга словно на лезвии ножа: Бог есть и Бога нет, свобода есть и свободы нет, верить можно и верить нельзя. Что перевесит, что переубедит? В том-то и дело, что все переубеждает, но не все перевешивает. Потому что последней инстанцией, последним арбитром остается не разум, а сердце» (РМ. 1968. 2 авг.).

О.А.Коростелев

АЙХЕНВАЛЬД Юлий Исаевич (1872—1928)

«Силуэты русских писателей» (Берлин: Слово, 1923. Т. 1—3; М., 1994). Через всю творческую жизнь Айхенвальда проходит работа над книгой «Силуэты русских писателей» (СПб., 1906—1910. Т. 1—3). Автор включал в нее все новые и новые главы-этюды. В 4-м издании (Берлин, 1923) были впервые напечатаны этюды: «Письма Чехова», «Апухтин», «Надсон», «Владимир Соловьев», «Балтрушайтис», «Александр Блок», «Гумилев», «Анна Ахматова», «Мариэтта Шагинян». Писательская эволюция Айхенвальда проходит в двух направлениях: все более изощренная работа над словом и вовлечение в круг силуэтов новых имен. Анонимный рецензент отмечал: «Название "Силуэты" неудачно в приложении к этюдам талантливого критика: это не силуэты, а именно образы. Чем выше писатель, тем обыкновенно лучше удается автору книги этюд о нем. «Силуэты» Толстого и Левитова у г. Айхенвальда совершенно не равноценны. Надо отметить еще и отсутствие в карьере критика серьезных ошибок, резко подчеркнутых позднейшей судьбой того или другого писателя» (Дни. 1924. 3 февр.). Положительные рецензии на новое издание книги Айхенвальда опубликовали *А.Даман-*

ская (Звено. 1923. 10 дек.) и *Е.Ляцкий* (Огни. 1924. 18 февр.).

В 1923 в Берлине вышло в свет 5-е издание, переработанное и дополненное. Здесь появляются три новых очерка — о Каролине Павловой, Щедрине и Писемском, к статье о Лермонтове дано приложение «Заметка о «Герое нашего времени». Статью, построенную на сравнительной характеристике Плещеева и Помяловского, Айхенвальд теперь перерабатывает и разбивает на два самостоятельных очерка. А.А.Гольденвейзер писал: «Богатство его языка есть вместе с тем богатство его духа. Для Айхенвальда слово не есть простая этикетка, наклеенная на вещь для ее обозначения. Он ищет душу слова. Слово для него — символ, зародыш художественного образа; название предмета есть вместе с тем его определение, его характеристика. Для Айхенвальда оценка художественных творений с точки зрения их общественной полезности — величайший вандализм. Но решительно порывая с этой традицией, он не бросает камнем в своих предшественников, а в прекрасных и глубоких словах стремится объяснить публицистическую односторонность старой русской критики» (Руль. 1923. 25 нояб.). «В сущности говоря, это новая книга, — говорил рецензент П.Ш. в «Руле» (1923. 29 апр.). — Даже последовательные фазы художественного развития отдельных авторов он отмечает только кратко, как бы мимоходом, и далеко не всегда. Все его внимание сосредоточено на том, чтобы схватить общий облик писателя, обрисовать в сжатых и сильных чертах раскрывающийся в произведениях этого писателя мир. Но хвалит ли он или порицает, восхищается ли он или возмущается, защищает ли он или отрицает, всегда он относится к автору, о котором пишет, с одинаковым вниманием, всегда старается отметить его сокровенные черточки, доступные лишь изощренному взгляду литературного исследователя. Отрицательные черты для него в конце концов, пожалуй, столь же важны и значительны, как и положительные. Только их совокупность и создает подлинную картину». Айхенвальд считал «утешением в настоящем», надеждой на будущее» поэзию Анны Ахматовой — этот «последний цветок благородной русской культуры».

1-й том посмертного 6-го издания (Берлин: Слово, 1929) открывался статьей *Ф.А.Степуна* «Памяти Ю.И.Айхенвальда», в которой говорилось: «Среди всех заветов великих критиков Айхенвальду был, быть может, наиболее близок завет Фридриха Шлегеля, требовавшего, чтобы критическая статья представляла собою художественное произведение на тему разбираемого памятника искусства» (цитируется по переизданию: М.: Республика, 1994. С. 15). И много лет спустя книгу Айхенвальда высоко ценили представители русской эмиграции. *Н.О.Лосский* писал: «Ценные характеристики творчества русских писателей, выраженные к тому же превосходным языком, можно найти в трех томах книги Ю.А. "Силуэты русских писателей"» (Лосский Н.О. Характер русского народа. Франкфурт-на-М., 1957. Кн. 2. С. 27).

Б.А.Ланин

АЛДАНОВ Марк Александрович (1886—1957)

Тетралогия «Мыслитель». Первоначально печаталась в «Современных записках»: **«Девятое Термидора»** — 1921. № 7, 8; 1922. № 9, 11, 13; отд. изд.: Берлин: Слово, 1923; Париж, 1937; **«Чертов мост»** — 1924. № 19, 21; 1925. № 23, 25; отд. изд.: Берлин: Слово, 1925; **«Заговор»** — 1926. № 28, 29; 1927. № 30, 31; отд. изд.: Берлин: Слово, 1927; **«Святая Елена, маленький остров»** — 1921. № 3, 4; отд. изд.: Берлин: Нева, 1923; Берлин, 1926.

Сначала вышла заключительная часть тетралогии — дебют Алданова в художественной прозе, приуроченный к столетию смерти Наполеона I, затем — еще три, композиционно ей предшествовавшие. В рецензии на первую часть критик А.Левинсон написал: «Его больше интересуют люди, а не быт, а в людях движение их мысли. Никакой любви к исторической бутафории, к крохоборству археолога, заполнившим исторический роман со времени Вальтера Скотта. Точно так же и словесная форма его очень выработанная, чуждается стилизации» (ПН. 1922. 15 февр.). Критик В.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*) замечал, что роман «Девятое Термидора» по теме и духу напоминает «Боги жаждут» Анатоля Франса» (Руль. 1923. 1 апр.). Когда Алданов пишет о французских эмигрантах, изгнанных из отчизны французской революцией,

то читатель легко различает эмигранта русского, изгнанного из России и пытающегося осмыслить свое нынешнее положение и существование. Роман «Девятое Термидора» характеризуется замедленностью сюжетного действия и активностью рассказчика. Читатель узнает о событиях из двух источников: весьма активного повествователя и вымышленного героя Штааля — молодого человека, попавшего из провинции в круговорот событий мировой истории и неожиданно привлеченного сильными мира сего для исполнения их собственных замыслов. Среди положительных отзывов о романе «Девятое Термидора» резким диссонансом прозвучала статья Не-Буквы (*И.Василевского*): «И до чего же грустные, до чего унылые получились результаты. Нет и следа от обычной яркости этого автора, блеска остро отточенной рапиры в руках умелого фехтовальщика, мастера своего дела. Длинно, нудно, вязко, словно мочалку жует. Даже и технически — до чего слабо! «Епископ Отенский в это время мысленно сравнивал бедра Элеоноры Эден с соответствующей частью тела одной из своих последних любовниц, хорошенькой парижской артистки». «Соответствующие части тела»... До чего слабо! Зачем вздумалось М.Алданову писать огромный роман именно о революции? Это даже не холодный огонь. Это теплое мороженое, сухая вода, какие-то сапоги всмятку» (Накануне. Лит. прилож. 1923. № 50. 29 апр.).

Продолжением «Девятого Термидора» стал роман «Чертов мост». По его поводу А.А.Кизеветтер писал: «Основной стихией человеческого существования Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы. Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок, бьют все в одну точку: и маленькие люди, участвующие в ничтожных происшествиях, и носители крупных исторических имен, разыгрывающие торжественные акты мировой истории, — оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы, которая одних людей заставляет копошиться в безвестности, в невидимых закоулках жизни, других возносит на высоты славы — зачем? Только затем, чтобы и тех и других привести в конце концов к одному знаменателю, — на положение беспомощных осенних листьев, которые крутятся, сталкиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем. «Суета сует» — вот лейтмотив всей истории человечества. Такова центральная тема всех исторических повествований Алданова» (СЗ. 1926. № 28. С. 477). В романе «Чертов мост» действие происходит во времена императора Павла, падения в Неаполе Партенопейской республики, итальянских и швейцарских походов Суворова. В рецензии на роман Ю.Айхенвальд пишет: «Замечаешь все недостатки романа... Но так ярка живопись Алданова, так значительна его художественная панорама, охватывающая последний период французской революции и царствование Павла I, что несмотря на все изъяны произведения и несмотря на то, что, повторяю, с прошлым в наши дни победно конкурирует настоящее, все-таки от этих увлекательных страниц оторваться нелегко» (Сегодня. 1925. 5 янв.). Если критики в целом высоко оценивали тетралогию, то в отношении вымышленных лиц были разногласия. *Слоним* замечает: «Штааль вышел совсем восковым, Алданов не дал внутренней жизни своего героя... Штааль — прием, а не живой человек» (Слоним М. Романы Алданова // Воля России. 1925. № 6. С. 161). С ним соглашался *Г.Адамович*, по мнению которого главы романа «Чертов мост» «ничем не объединены, менее всего «героем» Штаалем, потому что Штааль ни в коем случае не герой: это самое бледное лицо во всей книге. ...Легко себе представить «Чертов мост» без крепостной актрисы и влюбленного в нее Штааля. В сущности, Штааль у Алданова играет ту же роль, какую у Достоевского те лица, которые ведут рассказ, например, «я» в «Бесах» (Звено. 1925. № 155. 17 янв.). С ними спорил *Вл.Ладыженский*: «Герои романа — поручик Штааль и Настенька, крепостная актриса Баратаева, не то масона, не то какого-то чудака, занятого вечным исканием истины, люди совсем заурядные, маленькие люди своего времени и быта, со всеми общими и вечными человеческими страстями, достоинствами и недостатками» (Перезвоны. 1926. № 18. С. 558).

М.Осоргин склонялся к мнению Вл.Ладыженского и писал: «Критика, отдав исключительное внимание фигурам и положениям историческим, проглядела настоя-

щего алдановского героя в невзрачном и растерянном образе Штааля... Этот третьесортный герой, задуманный ради технического приема, внезапно отомстил автору за унижение, сделавшись центральной фигурой, подлинным героем романа, не ради него писанного. Можно безошибочно сказать, что Штааль дался автору труднее, чем Суворов и Павел, что он замучил автора, сделался постоянной угрозой чистоте его философской идеи. Штааль, олицетворение среднего, мизерного, мелкий бес повседневности, оказался именно тем фактором, который превращает пышную историю в суету сует. Штааль — кривое зеркало героического; там, где он появляется, божественное вянет и снижается до человеческого, до тусклого быта» (СЗ. 1927. № 33. С. 524).

Размышления Робеспьера — саморазоблачение очередного Великого Инквизитора, приводящего человечество к счастью через кровь гильотины: «Еще несколько сот, несколько тысяч раз упадет тяжелый нож палача — и Франции, Европе, человечеству откроется новая эра. Не будет ни бедности, ни злобы, ни несчастья» (Алданов М. Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 245—246). Герои Алданова обычно именно рассуждают, а не действуют в сюжетном пространстве. «Алданов — не сатирик, он никогда не "бичует", он не старается подметить смешное в своих героях. Цель его несравненно значительнее и глубже. Для него нет человека вне его маски и нет душевного движения, свободного от рефлексии. Если бы он признавал, что человек может не только казаться, но и быть, то тем самым он должен был бы допустить существование некоей субстанции, имеющей абсолютную ценность: будь то человеческая личность, имеющая право на свободное развитие, или некая высшая цель, которой она служит. Но такое допущение должно было привести и к пересмотру его взгляда на исторический процесс: с признанием человеческой личности как самодовлеющей величины, и история сразу приобретает смысл и оправдание» (Кантор М. Мыслитель (по поводу «Заговора» М.А.Алданова) // Звено. 1927. № 5. С. 260—261). М.Кантор писал, что только после публикации «Заговора», последней (по очередности выхода в свет, но третьей по положению в тетралогии) части тетралогии, «вполне раскрывается значение странной вступительной главы к "Девятому Термидора". Le diable-penseur на Соборе Парижской Богоматери, устремляющий свой бездушный взор в сторону, где копошатся люди в отвратительной возне, — этот Дьявол-Мыслитель, которого "не создал бы добрый католик", есть символ жестокой, бессмысленной силы, управляющей и судьбою отдельного человека, и ходом всемирной истории» (Там же. С. 257).

Нина Петровская в рецензии на «Святую Елену» называла роман «стилизацией»: «Стилизация М.Алданова, хотя совершенно не зажженная внутренним огнем, но хорошо сделанная внешне, будет принята с удовольствием читателями, которым нравится следить за воплощением образов исторической были в литературе. В книге две центральных фигуры: Наполеон перед смертью на острове Св. Елены и блестящий дипломат александровской эпохи граф де Бельмон» (Накануне. 1924. 4 янв.). Рецензент «Руля» Б.К. (Ю.Айхенвальд) в заметке о «Святой Елене» отмечал: «Блеск и эффективность присущи и «Святой Елене», и звучит она тем же тоном изящной иронии и скептицизма. Читая эти страницы, искусные, но от искусства чем-то все-таки отдаленные, слишком виртуозные, чтобы быть простодушно-поэтическими, вы чувствуете, как г. Алданов претворяет в образы и сцены свою начитанность, свои исторические познания, свою утонченную культурность вообще. Как романист, М.Алданов выбрал себе высоким образцом Толстого; это явственно бросается в глаза, придает его произведению до известной степени заимствованный и отраженный свет, но не ослабляет его достоинств и даже прибавляет к ним новое — хороший вкус нашего автора» (Руль. 1923. 9 дек.). Арсений Мерич (*А.Даманская*) писал о «Св. Елене» с неподдельным восхищением: «Эта книга, в которой оправдывает себя органической своей нужностью каждая фраза, и самоценно каждое слово, — гораздо больше, чем повесть о последних днях Наполеона на острове Св. Елены. Это поэма о сильном человеке, который всегда остается таковым, и тогда, когда отпадают внешние атрибуты его силы» (ПН. 1923. 6 дек.). *А.Амфитеатров* в статье «Идеи Пьера Ламора» отмечает, что, хотя Алданов-публицист принадлежит к левому демократическому крылу эмигрантской печати, его тетралогия оказалась едва ли не самым аристократическим

из эмигрантских произведений. Рецензент замечал, что автор напрасно отрекается от публицистического и современного звучания своих героев, их интерпретации в свете современных событий: «Исторический романист несет ответственность за художественную точность изображения им взятой эпохи. А раз эта художественная точность налицо, как мы видим у Алданова, то роман, силой ее может и даже должен приобрести публицистическое значение» (В. 1927. 11 нояб.). А.Амфитеатров подчеркивал, что «никогда еще на русском языке (если не считать откровенно тенденциозных полемических работ) не получил более жестоких (ибо художественно метких) ударов главный кумир демократического культа — французская революция. Бесстрастное, кропотливое внимание М.А.Алданова сняло с нее решительно все атрибуты, дававшие ей право на пристежку эпитета «Великая», и она стоит перед нами голая, как «Богиня разума», мадемуазель Мальяр, но далеко не такая привлекательная» (там же).

Рецензенты обращались к названию тетралогии — «Мыслитель»: «Как и в книге своей "Девятое Термидора", автор "Святой Елены" пытается навести читателя на догадки о своем родстве с бездушным, холодным скептиком, с безобразным мыслителем, насмешливо и печально глядящим на мир с собора Notre Dame» (Мерич А. // ПН. 1923. 6 дек.). Вполне оправданную символику находил в этом образе Б.Каменецкий (Ю.Айхенвальд): «Символически высится на Соборе парижской Богоматери знаменитая химера Мыслителя... Это — дьявол мыслитель. Если ОН — патрон мысли, то может ли история не быть бессмыслицей? О «дьяволовом водевиле» говорил Достоевский. И особенно бессмыслица на протяжении истории оказывалась именно там, где люди сознательно хотели воплотить мысль, насадить разум. На почве рационализма лучше всего разрастается чертополох иррациональности» (Руль. 1923. 1 апр.). *Мережковскому* русский исторический роман обязан «нынешним своим воскресением и вновь подъемом на весьма значительную высоту, показателями которой служат столь много нашумевшие в 1924—1925 гг. романы г. М.Алданова. Говорить о г. Алданове во многих случаях значит говорить о Мережковском. Манера трилогии «Христос и Антихрист» есть фундамент, на коем г. М.Алданов возводит свое здание, не очень стройное в общем архитектурном плане, но блестящее почти во всех своих частях, если рассматривать их отдельно» (Амфитеатров А. О русском историческом романе (по поводу романов М.Алданова «Девятое Термидора» и «Святая Елена, маленький остров») // За свободу! 1925. 27 сент.). Восторженной была реакция *Гайто Газданова*: «Я думаю, что вообще в русской литературе Алданов — первый автор исторических романов, — писал он. — До самого последнего времени наша историческая литература состояла из произведений второстепенных писателей, ныне почти забытых. В «активе» этой литературы — «Петр Первый» *Алексея Толстого* и романы Алданова. Несомненно, что после того, как книги Алданова проникнут в Россию, у него найдется множество подражателей; они есть сейчас в здешней печати, и нет оснований думать, что в России это будет иначе» (РЗ. 1938. № 10. С. 194—195).

Б.А.Ланин

«Современники» (Берлин: Слово, 1928). В книгу вошли биографические очерки, посвященные современникам писателя, чьи имена связаны с политикой: «Уинстон Черчилль» (впервые: ПН. 1927. 21, 24 июля, 7 авг.); «Клемансо» (ПН. 1928. 25, 27 марта, 1 апр.); «Сталин» (ПН. 1927. 18, 20 дек.); «Ллойд-Джордж» (ПН. 1928. 8, 15, 29 июля); «Блюм» (Дни. 1928. 15 янв.); «Луначарский», «Убийство Урицкого» (СЗ. 1923. № 16). Жанр биографического очерка, считал Алданов, предполагает небольшой объем текста и требует локальных средств в раскрытии темы, концентрированности изложения, недопустимости вымысла. Чужая жизнь — тайна, и составить верное представление о человеке можно лишь по огромному числу незначительных частных фактов, без которых невозможно ясное понимание малого числа фактов важных, широко известных. Авторская установка на «локальность» соблюдается в книге очерков, при этом они выводят к широким обобщениям — за сугубо рациональным в истории всегда кроется роковое иррациональное. В предисловии автор подчеркивал: «Не очень много говорится в книге о "миросозерцании" людей, о которых я пишу. Все это люди выдающиеся (за исключением, конечно, г. Луначарского), но

они не философы и не писатели. Один Клемансо выделяется мыслью над шаблоном. Излагать же — в сотый раз — общеизвестные идейные шаблоны ("английский либерал", "французский социалист", "русский большевик") мне казалось ненужным» (с. 5).

П.Н.Милюков, друг и литературный «менеджер» Алданова, писал, что «автор не скрывается за своими героями, а слегка приподнимает завесу над собственной личностью и над приемами своего творчества» и в роли эссеиста выдерживает «высокую репутацию, которую приобрел своими романами». В очерках нет «ничего лишнего — и ничего банального»: «Неожиданные и меткие сравнения, тончайшие оттенки красок, умение не досказать, — так что получается впечатление ярче, чем от досказанного, — во всем этом тонкий литературный вкус и такт...» (ПН. 1928. 20 дек.). Рецензент называет Алданова «неумолимым реалистом»: «Слезам и фразам он не верит; к вывеске идеализма и всяких "измов" относится с недоверием, которое подчас принимает оттенок предвзятости. Он любит искать и находить в своих героях житейские противоречия между фразеологией и существом дела, которому они служат». Используя факты «"слишком человеческие", преимущественно мелкие, предательские...», контрастирующие с «гримом» «энтузиазма "мировоззрений"» персонажей, Алданов фиксирует отдельные моменты истины, обнаженные самой жизнью. При этом «почти все его герои выходят из его трактовки порядочно потрепанными». Милюков выделяет два психологических типа «современников»: у одних доминирует «жажда жизни» (Черчилль, Ллойд-Джордж, Клемансо), другие «умнее той роли, которую призваны играть» (Сталин, Блюм). Луначарского Милюков скорее относит ко второму типу, но полагает, что этот герой «не стоил той затраты внимания, которое уделил ему Алданов». Критик журнала «Литература и жизнь» (1928. № 2/3), скрывшийся под инициалами Н.К.Р., размышлял о своеобразной философии, «печальной, как сама жизнь, но отнюдь не убивающей воли к действию» (с. 26), — ей проникнута книга Алданова, благородная «и по мысли, и по стилю» (там же). Портреты «выдающихся деятелей последних десятилетий» даны автором «под углом зрения хаотичности исторических процессов» (с. 25). Герои очерков, несмотря на яркость их воли, большой ум и страстный темперамент, «в качестве деятелей на арене мировой истории являются лишь игралищем слепых иррациональных сил, роковых и неотвратимых». При этом «у Алданова все великие активисты мира сего убеждены, что всё ни к чему и кончится ничем». «Один Луначарский знает, чего он хочет, и, пожалуй, еще Троцкий — "Иванов-Козельский русской революции, великий артист для невзыскательной публики", как его метко определяет Алданов. Оба они жаждут славы, а первый еще и изысканности» (там же). «Особняком стоит статья, посвященная Каннегисеру. Она полна неподдельной скорби и любви к талантливому юноше, противоречиями судьбы загнанному в мрачные подвалы чека, где он погиб в сиянии вдохновенного героизма» (с. 26). В целом книга Алданова позволяет говорить об авторе как о человеке «большой культуры и независимости», выявляющем «истинный характер того, что мы всегда воспринимали в ореоле иллюзии».

О «безжалостном западничестве» Алданова писал анонимный рецензент журнала «Воля России» (1929. № 1). «Типичный западник, Алданов отличается всеми качествами аналитического ума: он насмешлив, несколько сух, обнажает неприглядную истину от всяких иллюзий, доискивается до "истинных причин" человеческих побуждений и действий и безжалостно разрушает романтику. Уничтожительная характеристика дается ему лучше апологии, и единственный очерк, в котором нет иронии, а чувству дан перевес — очерк об убийце Урицкого Каннегисере — не самый лучший в книге. И еще одно: гораздо выпуклее и ярче характеристики европейских общественных деятелей (за исключением Блюма), чем русских людей. Личности Сталина или Луначарского несколько бледнеют в изложении автора, уделяющего немало места общим политическим характеристикам и анализу внутрипартийных отношений» (с. 120—121). «Материал историка легко становится под его умелым и умным пером обличительным анализом публициста (с. 121). «Правда, есть предел иронизированию Алданова, и в характеристике Вильсона и в уже упомянутом очерке Каннегисера хочет он дать и нечто положительное, подчеркнуть свои симпатии», но читатель «с гораздо большим удовольствием внимает

тем рассказам Алданова, в которых, с улыбкой презрения, понимания и легкой отчужденности, скептический автор с чисто французским изяществом и меткостью разрушает авторитеты мгновенных кумиров современности». Мысль о «западничестве» в несколько ином ключе проводит *Ю.Айхенвальд* в «Литературных заметках» (Руль. 1928. 24 окт.): «Книги, подобные «Современникам», не насыщают, — их можно называть hors d'oeuvres <закуски> истории. Но любители утонченной трапезы такой стиль ценят». Алданов «удачно и умело приобщает русскую литературу к такому жанру, который до сих пор был в ней представлен мало и который приходится пересаживать к нам с почвы французской». Книга «занимает, возбуждает, угождает как любознательности, так и любопытству», дух ее — «не столько правда, сколько правдоподобие, не столько верность истине, сколько вероятность». Айхенвальд отмечает «общую осторожность ума», «общую недоверчивость ума и сердца» автора «Современников». Проявления неосторожности единичны и потому очевидно отражают особые пристрастия Алданова (например, оценка М.Пруста как величайшего писателя XX века). Алданов, по сути, играет фактами, и тем более «отрадно действуют отступления от однообразия иронической и скептической манеры там, где они имеют характер моральный». *Г.Адамович* оценил «Современников» как «самое искусное и блестящее, что есть в этой области нашей литературы» (СЗ. 1928. № 37. С. 540). «Нет ни одного лишнего эпизода: все оправдано, все необходимо для целого, все складывается в живой образ человека». Алданов «ничего не анализирует и не объясняет, он только рассказывает. Его статьи мозаичны: они состоят из коротких, цепляющихся друг за друга сообщений, воспоминаний, историй, анекдотов, и оттого (или отчасти оттого) эти статьи с таким увлечением и такой легкостью читаются» (там же). Оценка «как будто дается, но составлена она в выражениях столь осторожных, что, по-видимому, автор судьей быть не хочет» (с. 541). Новаторство автора Адамович видит в том, что тот принципиально отказался от лиризма, «под сладкой приправой» которого «писателю все прощается», и намеренно «исчез из своих книг». Если в своем раннем очерке «Убийство Урицкого» «Алданов откровенен, даже лиричен, даже патетически-красноречив», то «чем дальше, чем позже, тем он сдержаннее, суше и уклончивее». Критик отмечает, что «Алданов всегда ищет полувеликих людей, с чем-то жалким и зловеще-комическим в облике», и затрудняется ответить на вопрос, «как встретился бы он с настоящим великим».

Т.В.Воронцова

«Портреты» (Берлин: Слово, 1930, на обл.: 1931; М., 1994). В книге представлены биографические очерки: «Пилсудский» (впервые: ПН. 1929. 19, 20, 22 окт.); «Бриан» (ПН. 1929. 19, 20 янв.); «Сперанский и декабристы» (СЗ. 1925. № 26); «Ольга Жеребцова» (под названием «Молодость графини Жеребцовой» // Дни. 1926. 9, 14, 28 февр.); «Кайо»; «Генерал Пишегрю» (ПН. 1928. 30 сент., 7, 11 окт.). Выход книги, продолжившей галерею очерков «Современники» (1928), совпал с десятилетием работы Алданова в художественной прозе. В отзывах о «Портретах» не только рассматриваются художественные особенности этой книги, но и обсуждаются общие тенденции в творчестве писателя. Рецензенты пытаются обозначить феномен Алданова, определить, чего в нем больше: историка, политика, психолога или собственно литератора. «"Портреты" — не беллетристика, — писал *М.В.Вишняк* (СЗ. 1931. № 45), — но все же — belles lettres... Они принадлежат к другому жанру творчества Алданова, снискавшему ему не меньшую известность и популярность, чем романы. Романист и эссеист, Алданов как писатель равен себе, верен своему стилю и "фактуре" письма, исторической форме повествования». Образы и жизнеописания героев «внутренно между собой не связаны ничем, — кроме творческого изображения автора. Но совершенно очевидно, что эти портреты — этюды и зарисовки могли бы войти и в большое "полотно". Если бы Алданов продолжил серию своих романов, не остановился бы на "Заговоре" и убийстве Павла I и тетралогия выросла бы до "пенталогии" (пятикнижия), Сперанский и Пишегрю могли бы оказаться действующими лицами романа, а не объектом только биографического очерка. Исторические и современные политические деятели интересуют Алданова в той мере, в какой история и политика, прошлое и настоящее связаны с

всегда равной себе человеческой психологией. Он любит устанавливать сходство и даже родство во внешне чуждом и далеком, следит за "вечными возвращениями" людских страстей все к тому же в различные времена и на различных долготах. Духовное интересует Алданова меньше, чем душевное. И за ним — или "под" ним — он всегда ищет механику психофизиологического "комплекса". Писательское внимание Алданова сосредоточено на "необыкновенных", "выдающихся" и "странных" людях "с необычайной судьбой". Его влекут к себе "неразрешенные загадки истории", "психологические драмы", "шекспировские сцены", безысходные положения, неожиданные встречи, трагические повороты, безнадежные расхождения» (с. 250). *В.Вейдле* (В. 1930. 11 дек.) рассматривал творчество Алданова как единое поле и единый процесс: «Из шести очерков, составляющих "Портреты", три <о Пилсудском, Бриане, Кайо> могли бы украшать появившуюся два года назад галерею "Современников", три других <о Сперанском, Жеребцовой, Пишегрю> выросли, вероятно, из материалов, не использованных в свое время для "Заговора" или "Чертова моста". Все разнообразие алдановских героев, все отличие современников наших от современников Наполеона или Александра Первого не нарушает единства того поля зрения, в каком они познаны и изображены. Автор не изменяет нигде своему пониманию действительности, отвечающему, в свою очередь, требованиям его таланта... Этот талант в самой глубокой сущности своей есть прежде всего талант историка». Для Алданова «современность — лишь близкое прошлое, прошлое — лишь отодвинутая вдаль чужая современность. Различиями эпох как таковыми он не интересуется; они кажутся, вероятно, второстепенными ему рядом с вечной одинаковостью человека, особенно человека действия». Все «государственные люди, изображаемые им, если угодно, поступают и мыслят цинично — с точки зрения все тех же программ, все тех же бумажных "лозунгов"». Алданов понял, что история движется не лозунгами, «и как раз без них должна обходиться жизнь». И «понял это не только как историк, но и как художник. В этом одна из величайших его заслуг». В творчестве автора «Портретов» Р.Словцов (Н.Калишевич) (ПН. 1930. 4 дек.) выделил мысль о преобладании в политике страстей над принципами: «Этот вывод... делал М.А.Алданов уже и в своих "Современниках", книге, к которой тесно примыкают "Портреты". Он естественен у автора трилогии "Мыслитель", а также "Ключа" и "Бегства"». По мнению Словцова, при создании очерка о генерале Пишегрю, где «рассказана мрачная революционная драма», личный опыт поставил Алданова — «независимо от блестящего литературного таланта и неутомимой эрудиции» — в преимущественное положение перед французскими исследователями революционного прошлого: «Тот полицейский архив французской революции, где "трудно проработать месяц-другой и не стать мизантропом", и где работал М.А.Алданов, легче раскрывает часто недоговоренный смысл "писанных кровью бумаг" тем, кто видел не только пыльные бумаги, но и живое тело, хотя и другой, но еще более грандиозной революции». «Есть ли что-нибудь в книге об... исторических, общечеловеческих целях?», — спрашивал *Вл.Варшавский* (Числа. 1931. № 5) и отвечал на этот вопрос отрицательно: «В «Портретах» Алданов описывает только лица отдельных людей, мелькнувшие на поверхности исторического процесса» (с. 228). «Несмотря на всю страстную и неизнашивающуюся волю, как много бессмысленного, темного и фатального в жизни этих людей с силой, освещенной прожекторами истории. Страсти и какие-то темные эстетические представления о лицедействе человека среди других людей, кажется, в гораздо большей степени, чем идеи и умственная воля, определяют их поступки» (с. 227). С перспективы же исторических событий «все они похожи на актеров, призванных играть в какой-то неизвестно чем кончающейся, написанной на непонятном человеку языке драме, в которой даже неизвестно, кто именно Гекуба» (там же). Если «"ноуменальная" сущность истории таинственна» (с. 228) и «нельзя требовать, чтобы описание выражало во всей полноте сущность исследуемого предмета», то описание — «хотя бы условно, символически, при помощи разных отдаленных образов» — должно все же выражать «хоть маленькую часть этой сущности»: «Без надежды на это вся философия, да, до известной степени, и всё искусство, бессмысленны; остаются одни восклицания».

Варшавский, отмечая аналитический ум Алданова, его скептицизм, блеск и занимательность повествования, широкую эрудицию, добросовестное следование источникам и другие писательские качества, «уже давно подробно и верно выясненные и названные», тем не менее считает его одним «из самых темных современных писателей» (там же): «Все писали о каждом его новом романе: "новый роман Алданова является стадией осуществления большого и единого философского замысла. Об этом замысле еще рано судить. Подождем следующей книги". Вероятно, и действительно, не написана Алдановым эта последняя книга, которая вдруг осветила бы блистательное, но в каком-то внутреннем мраке воздвигнутое им здание». Пока же каждая новая книга писателя лишь «стирает слой иллюзий и ложных стилизаций», о философском же замысле «трудно говорить»: «Я только допускаю, что он <Алданов> гораздо больше, чем просто автор блестяще и занимательно написанных исторических романов, и я хотел бы, чтобы он написал такую освещающую последнюю книгу». Выбранная писателем литературная форма «наиболее адекватно» выражает «формальный писательский состав Алданова»: «В "Портретах", может быть, сильнее, чем во всех других его книгах, чувствуется приближение того флоберовского золотого и блистательного воздуха классического совершенства, который делает прозу похожей не на живое течение жизни, а на какие-то драгоценные прекрасные вещи». Хорошо это или плохо, для Варшавского «вопрос спорный. Во всяком случае в "Портретах" есть большие формальные достоинства».

С точки зрения *П.Пильского* (Сегодня. 1930. 26 нояб.), очерки отражают центральный, в понимании Алданова, вопрос истории — «спор силы с правом». «Политические учения могут быть глубоки, мудры и поучительны, но практика играет ими, как волна щепкой: может понести, может выкинуть, может поглотить», поэтому для героев этот спор часто кончается перерожденчеством (Пилсудский, Бриан, Кайо, отчасти Сперанский оказываются «перевертышами»). Автор «Портретов» скептически-снисходителен, но боится упреков в цинизме. В этом авторе совмещается «любовь к истине с влюбленностью в чужой парадокс — совсем не русское сочетание»: «Конечно, он — историк, он исследователь, месяцами сидящий над архивными документами, он — разгадчик и угадчик ушедших фигур и замолкших душ, и все-таки, он прежде всего, — беллетрист».

Мысль о «перевертышах» развивает и М.Вишняк: «В истории не раскрывается для Алданова никакой "мировой разум". Но жизненные "диалектические противоречия" и большие и малые "исторические курьезы" находятся в фокусе его писательской пытливости». Он не признает «никакого демонизма или "чертовщины". Но мелкий бес и всякая "передоновщина" притягивают его неудержимо» (СЗ. 1931. № 45. С. 520). Чаще всего этот автор изображает пошлое и безобразное. Он «не упустит случая подтрунить над "человеческой природой во всей ее красоте" или зло посмеяться над "сладенькими восторгами", "моральной чернью" (с. 251), что, «конечно, не равнозначно принципиальному нигилизму или равнодушному отношению к добру и злу». Ему свойственны гротескные контрасты и антитезы, напоминающие афоризмы. «Алданов чужд романтики и фантастики. Но изображаемая им безобразная и пошлая действительность имеет обыкновенно драматическое окружение, — фабула развивается на фоне личной или общественной трагедии. Даже прозаические банковские воротилы представляются Алданову «фантастическим миром, еще ждущим своего Гофмана». Это позволяет сблизить реалистическую манеру письма Алданова с гоголевской традицией и гоголевским «реализмом».

Через пять лет после издания «Портретов» Алданов опубликовал книгу «Портреты. Т. II» (Париж: Иллюстрированная Россия, 1936). В нее вошли очерки «Дюк Эммануил Осипович де Ришелье» (впервые: ПН. 1935. 2, 9, 15, 17, 23 февр., 10 марта); «Жозефина Богарне и ее гадалка» (ПН. 2, 9, 21, 28 июля, 1, 3 авг.); «Адам Чарторыский в России» (ПН. 1935. 14, 21, 27, 28 апр., 11 мая); «Пикар» (ПН. 1934. 1, 8, 11, 15, 22 апр.); «Гитлер» (ПН. 1932. 12, 13, 17 янв.).

Т.В.Воронцова

Трилогия «Ключ», «Бегство», «Пещера». Первоначально печаталась в «Современных записках»: «Ключ» — 1928. № 35-36; 1929. № 38-40; отд. изд.: Берлин:

Слово, 1930; Нью-Йорк, 1955; «Бегство» — 1930. № 43-44; 1931. № 45-46; отд. изд.: Берлин: Слово. 1932; «Пещера» — 1932. № 50; 1933. № 51; 1934. № 54-57; отд. изд. 1 ч.: Берлин: Слово, 1934; 2 ч.: Берлин: Петрополис, 1936. В основе трилогии — детективная фабула. Завязкой служит обнаружение трупа банкира Фишера. В его убийстве подозреваются двое, имевшие ключ от квартиры: собутыльник банкира (и одновременно любовник его жены) Загряцкий и химик доктор Браун, который, однако, высказывает третью вполне вероятную причину смерти: самоубийство. В этом обращении к детективной фабуле как к фундаменту для выстраивания философской концепции прослеживаются очевидные традиции Достоевского. Над разгадкой бьется следователь Яценко, но истина ускользает от него. Однако уголовные дела не поддаются истолкованию с точки зрения логики. Следствие не уверено в полученных данных, результаты научной экспертизы случайны, адвокат с легкостью меняет сильные защитительные фразы на неотразимое обвинение, мораль и правосудие относительны — все это тяжелые аргументы против истины. «Узкий мирок петербургского либерального общества, который изображен Алдановым, служит иллюстрацией основной мысли романа, высказываемой несколько демоническим, искушенным мыслью и плотью, доктором Брауном в разговорах с его двойником Федосьевым, — пишет *М.Слоним*. — Эти два персонажа размышляют и разговаривают в то время, как другие живут и действуют. На самом деле добиваются истины не следователь Яценко, не адвокат Кременецкий, не сыщик Антипов, и не товарищ прокурора (это им только так кажется), а именно Федосьев и Браун, ведущие ночные карамазовские беседы. Они ищут настоящий ключ, раскрывающий смысл всего: дела Фишера и истории России, надвигающейся революции и длящейся войны» (Воля России. 1930. № 1. С. 47). Метафорическое название романа «Ключ» принималось многими читателями и критиками как приглашение к поиску некоего «ключа» к зашифрованным в действующих лицах историческим фигурам. «Алданов блестяще справился с... задачей. Отвлекаясь от художественных достоинств его последних романов, мы должны признать, что он дал в них исчерпывающий и правильный протокол 1916—1918 годов. Это уже громадная историческая заслуга. Романы Алданова — это кинематографическая пленка, положенная в архив для будущих поколений» (Даватц В. // Россия и славянство. 1932. 8 окт.). С этой точкой зрения полемизировал М.Слоним: «Это низведение "Ключа" к портретам современников, к легкой игре на фотографической сенсации, в лучшем случае приравнивание романа к "исторической хронике", должно быть решительно отвергнуто. Кто ищет в "Ключе" подобия амфитеатровских или даже боборыкинских снимков с действительности и читает его для воображаемой встречи со "знакомыми" и "известными" — ничего не понял и не поймет ни в романе, ни в характере творчества Алданова... "Ключ" закрываешь с тяжелым чувством. Это умное, местами блестящее, тонко и талантливо написанное произведение значительно именно по тому глубокому сознанию всеобщей безнадежности и пустоты, которое в нем разлито. "Ключ" — одно из самых мрачных и пессимистических произведений, опубликованных в эмиграции» (Воля России. 1930. № 1. С. 42—43, 51—52). Критики подчеркивали также национальное своеобразие алдановской трилогии. *В.Вейдле* отмечал: «Решившись на некоторое упрощение, можно сказать: французский роман преимущественно изображает общество, английский — личность, противополагаемую обществу, русский — человека вне или превыше социальных связей. Алданов первый из русских романистов с этой традицией порвал, примкнув, скорее всего, к традиции французской. Герои Алданова напоминают нам наших знакомых: герои русского классического романа никого не напоминают: они сами становятся новыми нашими знакомыми, более истинно сущими, более живыми, чем те, с кем нас сталкивает сама жизнь» (СЗ. 1932. № 48. С. 472).

Во второй части трилогии романе «Бегство» герои оказываются застигнутыми революционными событиями. Следователь Яценко оказывается в Петропавловской крепости, адвокат Кременецкий вынужден бежать в Киев. Алданов дает моральную оценку русской революции: «Большевистская партия — это гигантское общество по распространению пошлости на земле, — вроде американского кинематографа, только неизмеримо хуже. Людям свойственно

творить гнусные дела во имя идеи, — здесь и вы, быть может, не побьете рекорда», — говорит Браун дочери банкира Фишера, ставшей видной большевичкой («Бегство» // Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 2. С. 278). Браун — главный обвинитель большевизма у Алданова. В споре с Федосьевым — одном из многих сквозных споров, скрепляющих трилогию, он проводит параллель между большевиками и черносотенцами. «По методам, и те, и другие — погромщики. Есть, конечно, некоторя разница в целях. Идеал большевиков: сытый, послушный, самодовольный хам без различия национальности. Идеал черносотенцев: сытый, послушный, самодовольный хам русской национальности. Но ведь это не так существенно: благо ста миллионов людей идеал тоже очень почтенный. Да еще, у черносотенцев не было, кажется, вождя, равного Ленину по практическому уму и силе воли. Вождей помельче, столь же ученых "теоретиков", столь же искренних "фанатиков", столь же откровенных жуликов, у черносотенцев было никак не меньше. А хороших, "вдохновенных" ораторов, пожалуй, было побольше» (с. 312—313). В «Бегстве» продолжаются споры Брауна и Федосьева, героев, созданных в духе «двойничества». Прямой цитатой из Достоевского выглядит фраза Брауна, сказанная им Федосьеву: «Ведь вы двойник того худшего, что есть во мне». В.Вейдле подчеркивал, что «они резонеры очень не заурядные и как раз благодаря их резонерству картина русского общества, захваченного революцией, оказывается в "Бегстве" не только многосторонне изображенной, но и проникнутой чувством и умом» (СЗ. 1932. № 48. С. 474). В.Вейдле отмечал, что «Ключ» и «Бегство» «мягче» прежних алдановских романов, и хотя он признавал менее удачными главы, выполненные в сатирическом плане, тем не менее заключал: «В целом же, если книга и не останется в нашей памяти, как мир, заключенный в себе, высоко приподнятый над обыденной жизнью, то мы еще долго будем о ней помнить как о самой истинной и точной картине тех страшных, близких и уже далеких лет» (Там же. С. 475).

Третья часть трилогии — роман «Пещера» самим названием корреспондирует с одноименным рассказом *Е.Замятина*. Образ пещеры становится не только аллегорией нового исторического пространства и новых философских горизонтов: в поисках безопасной пещеры мечутся в эмиграции герои романа. Несчастлива и самая благополучная из героев романа — Муся Кременецкая. Франция, Германия, Швейцария, Англия, новые города и страны не способны заглушить ее горьких предчувствий. «В коммунистическом мире появится новая порода людей. Они, как рыбы на дне морей, приспособятся к невыносимому давлению» (Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 4. С. 143), — горько пророчествует Браун. Широкий исторический фон словно убеждает героев в необходимости этой спасительной «пещеры», символизирующей индивидуальное пространство личности. Напряженная атмосфера романа, насыщенная смертями, несчастьями, исковерканными судьбами, подготавливает читателя к трагическому финалу.

Набоков (В.Сирин) подметил в алдановской трилогии ту идею, которая увлекла его самого в «Приглашении на казнь»: «Браун погиб, увлекая за собой весь мир: мир, который населен был героями "Ключа", "Бегства" и "Пещеры". Среди них образ Брауна особенно удался автору: та сочиненность его, о которой глухо толкуют в кулуарах алдановской славы, на самом деле гораздо живее мертвой молодцеватости литературных героев, кажущихся среднему читателю списанными с натуры» (СЗ. 1936. № 61. С. 470). Особенно высоко оценил В.В.Набоков сцену смерти Брауна в романе «Пещера»: «Смерть Брауна безукоризненна. Холодок пробегает, когда он ищет «бессмертие» в энциклопедическом словаре» (с. 47).

Б.А.Ланин

«Начало конца» (Париж: Русские записки, 1939) — первая часть романа Алданова была опубликована в «Современных записках» (1936. № 62; 1937. № 63, 65; 1938. № 66). Вторая часть с сокращениями печаталась в «Современных записках» (1938. № 68; 1939. № 69; 1940. № 70), пропущенные в журнале главы и окончание романа напечатаны как самостоятельные отрывки, сгруппированные по сюжетным линиям, в «Новом журнале» (1942. № 2, 3): «Командировка Тамарина», «Реквием», «Бал у короля». Последняя сцена последней главы романа в этой публикации отсутствует. При жизни автора полного издания романа на

русском языке осуществлено не было, но в переводе на английский язык, озаглавленном «The Fifth seal» («Пятая печать»), пер. Н.Р.Вредена, роман вышел в 1943 в нью-йоркском изд-ве Scribner's Sons и был почти одновременно с романом Т.Манна «Иосиф и его братья» удостоен выбора Клуба книги месяца. Английский перевод неоднократно переиздавался в США и Великобритании в 1940-х. В 1944 вышел также шведский перевод. На русском языке впервые полностью напечатан в Москве в журнале «Октябрь» (1993. № 7, 8, 11, 12) и воспроизведен в кн.: Алданов М. Собр. соч.: В 6 кн. М., 1995. Кн. 4. Последовательность глав заимствована из английского перевода романа, заключительная сцена дана в обратном переводе с английского. После выхода книги недостающие страницы русского оригинала, кроме самых последних, по-видимому, безвозвратно утраченных строк, были обнаружены А.Чернышевым в Бахметевском архиве (публикация в журнале «Октябрь» 1998. № 6). Эпизод творческой истории романа известен по письму Алданова *М.А.Осоргину* от 13 августа 1940: Алданов с семьей перед падением Парижа бежал на юг Франции, рукопись неопубликованных последних глав «Начала конца» была потеряна. В статье «О положении эмигрантской литературы» (СЗ. 1936. № 61) Алданов бросил упрек эмигрантской литературе: она совершенно не касается советской жизни последнего десятилетия. В «Начале конца» писатель частично восполняет этот пробел: в центре повествования судьбы трех немолодых, многого достигших в жизни российских интеллигентов. Характер «нового советского человека» Алданов дает в необычном интерьере. В характерах больше хорошего, чем плохого, но они деформированы постоянным двоемыслием и страхом. Эпизод из гражданской войны в Испании предвосхищает Оруэлла. Проклятые вопросы 1930-х, связь ленинских идей и сталинских злодеяний, общность тоталитарных идеологий, слабость и сила демократии получают в романе систематическую, как в политическом трактате, разработку. Один из персонажей, соратник Ленина, профессиональный революционер Вислиценус открывает в отечественной литературе галерею портретов разочаровавшихся коммунистов, история его гибели навеяна делом об убийстве советского перебежчика И.Рейса. По Алданову, русские революционеры выпустили джинна из бутылки, утвердив в общественном сознании нравственность ненависти. Классовая ненависть бедных к богатым провозглашалась временно необходимым явлением вплоть до победы нового общественного строя. Возникло противоречие теории и практики: теория строилась на вере в человека, в его достоинство, в возможность его морального усовершенствования, практика же исходила из предпосылки, что в человеке есть подлое начало и для успеха идеи его надо на некоторое время активизировать. Алданов в «Начале конца» суммирует опыт кровавой бани 1937: «Что же мы сделали? Для чего опоганили жизнь и себя? Для чего отправили на тот свет миллионы людей? Для чего научили весь мир никогда не виданному по беззастенчивости злу?» (Собр. соч. Кн. 4. С. 311). Другая сюжетная линия связана с изображением писательской среды. Маститый французский писатель Вермандуа отчасти списан с А.Жида, отчасти, как предполагал *И.А.Бунин*, является автопортретом Алданова (см.: *Бахрах А.* По памяти, по записям // НЖ. 1977. № 126. С. 153—154). Третья сюжетная линия — детективная — дана в споре с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Алданов изображает юного преступника, которого не терзают ни духовные, ни нравственные проблемы, убийство он рассматривает только как интересную техническую задачку, как способ самоутвердиться. По-своему он трактует и тему наказания: никакого раскаяния, света в конце тоннеля, мрачен финал — казнь. Философскую идею очищения страданием Алданов называл одной из самых искусственных мыслей Достоевского.

Роман был отмечен Клубом книги месяца, вызвав немало хвалебных рецензий в американской печати. Не согласившись с решением правления Клуба, профессор Колумбийского университета Дороти Брюстер заявила о своем выходе из него, считая неуместным в разгар войны награждать книгу, где содержится критика порядков в СССР. Четыре других «судьи» 17 апреля 1943 опубликовали в «New York Times» совместное заявление, в котором подчеркивали, что политический мотив в их решении никогда не присутствует. Русскими эмигрантами в США известие о премии было встречено с чрезвычайным энтузиазмом. В

Бахметевском архиве хранится текст открытого письма Алданова в редакции ведущих газет США, где он разъясняет свою позицию: «Никакой политической пропагандой я не занимаюсь, не занимаюсь и антисоветской пропагандой, хотя никогда не скрывал и не скрываю своих антибольшевистских убеждений... Если не американским, то уж во всяком случае русским читателям хорошо известно, что с первого же дня русско-германской войны я много раз в статьях высказывал пожелание полной победы России над ее гнусным и отвратительным врагом и пожелание максимальной помощи России со стороны ее союзников. Я выражал также надежду, что под влиянием союза с великими англосаксонскими демократиями в России может создаться более свободный и гуманный строй. Быть может, в Кремле поймут уроки истории».

А.А.Чернышев

«Истоки» (Париж: YMCA-Press, 1950) — самый крупный по объему из романов М.А.Алданова, воссоздает убийство Александра II народовольцами. Алданов сообщал *В.В.Набокову*: «Я, вероятно, начну исторический роман, о котором подумываю давно... меня действительно интересуют лишь нынешние грандиозные события, но этот роман из недавнего прошлого (19 век) будет именно об этом: откуда это пошло» (Октябрь. 1996. № 1. С. 135). С окончанием работы над «Истоками» Алданова поздравил М.А.Чехов в письме от 1 мая 1946 (Бахметевский архив). «Истоки» — единственный роман Алданова, написанный в США. Первый отрывок «В цирке» был напечатан в газете «Новое руское слово» (1943. 1 янв.), фрагменты в «Новом журнале» (1943—46). По-английски в сокращенном виде под названием «Before the deluge» («Перед потопом») вышел в свет отдельным изданием в 1947; в 1948 был удостоен награды Книжного общества Великобритании — признан лучшей книгой месяца. В 1953 был издан в Барселоне на испанском языке. В Бахметевском архиве (Нью-Йорк) хранятся машинописные варианты с авторской правкой, в т.ч. отвергнутый автором эпилог, действие которого происходило после второй мировой войны, среди его персонажей — старик Николай Дюммлер. Мотивы эпилога легли в основу следующего романа Алданова «Живи как хочешь». Политико-философские диалоги ведут в романе представители разных лагерей, но диалоги лишь в малой степени служат развитию действия, они прежде всего игра мысли. Главный авторский тезис: в 1870-е перед страной открывалась последняя возможность мирного, более или менее безболезненного развития, и оно могло стать сказочным благодаря ее размерам, мощи, богатству ресурсов и в особенности благодаря одаренности русского народа. То, что этого не произошло, «даже не русская трагедия, а мировая». Истоки русской революции, шире — истоки свойственной всему XX в. жестокой нетерпимости, Алданов находит в 1870-х, когда общество впервые разделилось на два непримиримых лагеря, и каждый, убежденный в своей монополии на истину, стал делать ставку на насилие. Алданов, очевидно, полемизирует с *П.Н.Красновым*, у которого в романе «Цареубийцы» (1938) «хорошие» представители партии власти противопоставлены «плохим» революционерам.

Главная тема Алданова — связь времен. Он пишет о слабости человека перед потоком исторических событий. Горький мотив контрастирует с внешней легкостью занимательного повествования о приключениях вымышленного героя — художника и левого журналиста Мамонтова, о тайных сходках народовольцев. Однако развлекательность по мере развития действия отходит на задний план. Драматическая развязка — сцена убийства царя — рельефна, Алданов достигает исключительно лаконизма в разработке отдельных сцен. Писатель столкнулся с проблемой сюжетного включения большого количества реальных исторических деятелей в вымышленное повествование. Набоков, похвалив очередной журнальный фрагмент романа, писал 8 мая 1944: «Я немножко против симметрии между визитом одного героя к Бакунину, а другого героя к Достоевскому, но, может быть, это намеренно, и тогда эта кариатидность оправдана». Алданов ему отвечал: «В дальнейшем "кариатидности" не будет. У меня еще появится немало знаменитых людей, но это будут иностранцы, и я к ним своих русских действующих лиц направлять не буду. Буду просто показывать их без связи с фабулой романа: они мне нужды как "истоки", вот и будет показано, как, напр., Маркс или Гладстон узнают о том же

Берлинском конгрессе, и пусть лучше меня ругают за «отсутствие плана», чем за искусственные приемы» (Октябрь. 1996. № 1. С. 136).

В эмигрантской прессе «Истоки» вызвали споры. *Г.В.Иванов* бросил Алданову упрек в очернении русского прошлого, расценил роман как проповедь скептицизма (В. 1950. № 10). *И.Солоневич* назвал его «большой неудачей большого художника» — в нем не дано превосходства царской власти над революционерами (Наша страна. Буэнос-Айрес, 1951. 16 июня). Напротив, *Г.Адамович* не скупился на похвалы: «Это, несомненно, и самое значительное его произведение, законченное и глубокое» (Русские новости. 1948. № 24). Редактор «Нового журнала» М.Карпович связывал роман с толстовской традицией: «Отрицая историю, Толстой уходил от нее к двум вечным полюсам: "высокому бесконечному небу", которое раненый князь Андрей видел над собой на поле Аустерлицкого сражения, и укорененной в земле родовой человеческой жизни (знаменитые "пеленки" в эпилоге "Войны и мира"). Кажется, ни то, ни другое Алданова не утешает. Во-первых, он не может уйти от истории, так как, в отличие от Толстого, обладает высокоразвитым историческим чувством. Во-вторых, в нем нет и следа толстовского руссоизма, нет никакого бунта против культуры. Напротив, человеческая культура и есть то, что он по-настоящему ценит и любит, — ценит и любит тем больше, чем яснее представляется ему ее хрупкость» (НЖ. 1950. № 24. С. 287). Алданов писал В.А.Маклакову о рецензии Г.В.Иванова 9 августа 1950: «Обвиняют в чем-то вроде руссофобии, в желании опорочить русское прошлое, в частности Александра II и его эпоху! «Истоки» до русского издания вышли на нескольких иностранных языках, и я не раз в иностранной критике встречал обратный упрек: упрек в том, что я идеализировал Александра II и вообще все русское изобразил в гораздо более благоприятном свете, чем Запад» (Бахметевский архив). Г.В.Адамович сообщал Алданову 12 февраля 1946: «Увлекательны не факты, а то, что Вы говорите о людях — о Чернякове... Необыкновенно интересно у Вас, впрочем, все — в частности, о Александре II» (Бахметевский архив). *Б.К.Зайцев* писал Алданову 3 августа 1945: «Есть места сильные (все о цирке, Бисмарк, смерть Дюммлера), есть слабые (Мамонтов, Черняков), а в общем река эта сильно затягивает в себя». 7 февраля 1946 Зайцев заметил: «Роман Ваш отличный и прочно останется в литературе нашей» (Бахметевский архив). 6 марта 1950 *И.А.Бунин* писал Алданову: «Нынче читал о подкопе, о Михайлове, Перовской с этим страшным припевом насчет турка — и всплескивал руками: ей-Богу, это все сделало бы честь Толстому» (Октябрь. 1996. № 3. С. 142).

А.А.Чернышев

«Живи как хочешь» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952) — роман Алданова написан в 1948—1950 в Ницце. Фрагменты романа печатались в газете «Новое русское слово» 1, 3, 7 октября 1948, 10, 11 июня 1951; переведен на английский (1952) и испанский (1956) языки. Алданов выстроил действие по законам массовой литературы: сюжет с элементами мелодрамы и детектива, герои — преуспевшие на Западе русские эмигранты, кульминационная сцена на роскошном лайнере, хеппи-энд. Для читателя-интеллектуала предназначалась сложная система зеркал, в двух вставных пьесах «Рыцари свободы» и «The Lie detector» («Детектор лжи») ситуации и образы перекликаются с ситуациями и образами основной части романа, но основная часть статична, состоит преимущественно из диалогов, а в пьесах преобладает внешнее действие. Один из героев — писатель, и его устами Алданов высказывает свои взгляды на литературу. Диалоги касаются вечных тем нравственности, связи времен и остросовременных проблем, например, атомной бомбы, холодной войны.

Критик «Нового журнала» Ю.Сазонова охарактеризовала «Живи как хочешь» как «панораму мыслей» (1953. № 33. С. 302). Алданов пытается предсказать, какой будет Россия после падения большевиков. Героиня с вызовом и рвением отстаивает национально-патриотическую идею, считает, что ей принадлежит будущее; герой утверждает, что после того как будет упразднен государственный атеизм, получат необычайное распространение черная и белая магия. Писатель размышляет о судьбах искусства в будущей России: не нужно ждать, что «...посыпятся шедевры, как только она станет свободной. Огромное понижение умст-

венного и морального уровня скажется на всех, даже на самых лучших» (Собр. соч.: В 6 кн. М., 1995. Кн. 5. С. 319). В романе реплики одного персонажа можно порою передать другому — так построены, например, философические диалоги Аценко и Дюммлера. Спор единомышленников дает автору возможность в заостренной форме выражать воззрения, близкие к его собственным, в то же время отчасти отгораживаясь от них: остается место для характерного алдановского скептицизма. Отсутствие резких неповторимых характеров, однако, не художественный просчет писателя, а сознательно выбранная эстетическая позиция: люди привлекают его не своей несхожестью, а тем, что повторяются. Подобный не свойственный русской классике ракурс естествен для русского эмигранта, долгое время жившего в США.

Писатель предполагал назвать роман «Освобождение» или «Путь к счастью». Окончательный вариант названия подсказан переводчиком на английский язык Н.Р.Вреденом, восходит к афоризму Эпиктета: «Свобода есть не что иное, как право жить как хочется». Алданов советовался с *Буниным*, и Бунин горячо поддерживал этот вариант: он «многим будет очень нравиться, некоторых будет возмущать, что тоже отлично» (Октябрь. 1996. № 3. С. 148). По выходе книги Алданов писал 9 сентября 1952 *Г.В.Адамовичу*: «Подумал, что, быть может, и назвать роман следовало бы "Покой и воля", я этот стих только вставил в текст». Адамович ответил 22 декабря 1952: «"Покой и воля" — действительно было бы очень хорошим названием для романа. По-моему, вообще лучше называть книгу существительным в именительном падеже, как всегда делали раньше, а не фразой (хотя фраза есть у Толстого и др.). Книга есть мир или вещь, и должна иметь имя, а не характеристику содержания» (Бахметевский архив). Критика русского зарубежья приняла роман сдержанно, характерна рецензия А.Слизского в «Возрождении» (1953. № 26): отметив исключительную эрудицию автора, он упрекал его за то, что главные герои — резонеры и «в художественном отношении роман украсить не могут». *Г.П.Струве* в «Русской литературе в изгнании» решительно «забраковал» книгу.

А.А.Чернышев

«Ульмская ночь: Философия случая» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953) — сборник философских диалогов, воплощающий философию истории Алданова. Он предполагал издавать отдельные диалоги брошюрами. Работа началась по переезде писателя во Францию из США в январе 1947 и продолжалась пять лет. 19 марта 1952 Алданов сообщал *Г.В.Адамовичу*: «Написав ее до половины по-французски, я вдруг передумал: стал писать с самого начала по-русски. Две причины: 1) Кое-что из того, что я хотел сказать, иностранцам и не очень интересно — если вообще интересно в ней что бы то ни было; 2) Как ни странно, быть может, русского издателя мне будет для этой книги легче найти, чем французского: по-русски кто-либо издаст в случае моей смерти» (Бахметевский архив). Книга была осенью того же года закончена, и 10 сентября 1952 он писал в Издательство им. Чехова Н.Р.Вредену: «Я очень дорожу именно этой работой, отнявшей у меня несколько лет; я для нее прочел или перечел бездну философских, "тяжелых книг"» (Российский фонд культуры). Книга состоит из шести диалогов: об аксиомах, о случае и теории вероятностей, о случае в истории, о «Красоте-Добре» и о борьбе со случаем, о русских идеях, о тресте мозгов. Название связано с эпизодом из жизни Р.Декарта: он в 1619 в Ульме видел сон — Бог указывает ему дорогу — и наутро записал в дневнике: «И начал я понимать основы открытия изумительного». Алданов исходит из философии Декарта, но делает прикладные выводы, касающиеся истории и морали. Главная мысль — исторических законов не существует, история — царство слепого случая. Книга построена в форме беседы Л. и А. Это первые буквы настоящей фамилии Алданова-Ландау, и его псевдонима. Разговор, таким образом, ведется с самим собой, и автор получает возможность лучше рассмотреть возможные контраргументы. Обсуждая крупнейшие события XVII—XX вв., переворот 9 термидора во Франции и войну 1812, Октябрьскую революцию и вторую мировую войну, писатель утверждает: их возникновение, их итоги случайны. Принимая принцип причинности, он вместо единой цепи причин и следствий предлагает видеть в истории бесконечное множество таких цепей. Приняв, что единого пути к счастью, единого пути к освобождению

людей не существует, Алданов подходит к идее «выборной аксиоматики», одной из важнейших в его философии истории: человек, общество выбирают, что именно принять для себя за аксиомы, за приоритеты, в какую сторону направить главные усилия. Он верит, что можно было бы избежать новых мировых катаклизмов, если бы «трест мозгов», лучшие умы человечества, приняли бы единую систему «выборных аксиом». Высшая духовная ценность для Алданова — свобода. В «Ульмской ночи» автор предсказывает возрождение утраченных нравственных ценностей, пишет о радости бытия.

Рецензенты и корреспонденты Алданова в письмах чаще всего ограничивались выражением своего согласия или несогласия с позицией автора. *Б.К.Зайцев* 1 апреля 1954 писал Алданову: «Книга увлекательная и написана блестяще. Очень важно: человек сказал то, что в нем жило и накоплялось годами, вероятно. Некое "исповедание веры"... Самая сердцевина Вашей книги оказалась гораздо ближе мне, чем я думал. Веры в Промысел и в неслучайность случая я не ждал, но не ждал и Платона и "красоты-добра" — хотя давно уже чувствую, что ходячий взгляд на Вас как на скептика в духе Анатоля Франса неправилен» (Октябрь. 1998. № 6. С. 161). *В.В.Набоков* 10 октября 1954 признавался: «Я был взволнован этой вашей самой поэтической книгой — ее остроумие, изящество и глубина составляют какую-то чудную звездную смесь, именно "ульмскую ночь"» (Октябрь. 1996. № 1. С. 141). Г.В.Адамович нашел в книге Алданова «правдивость в толстовском смысле без умственной позы и всякой рисовки, без эффектов. По-моему, — заметил он Алданову в письме 17 марта 1954, — это одна из самых замечательных Ваших книг, даже в художественном смысле» (Бахметевский архив). Подобная же оценка в его рецензии в «Новом русском слове» 4 апреля 1954. *Г.В.Иванов*, выступивший с резкой рецензией на «Истоки», прочитав «Ульмскую ночь», написал Алданову (письмо без даты): «Об одном Вам можно сказать с полной уверенностью — что, если русская литература будет жить, то учиться будет больше всего у Вас. Разному учиться — от размаха повествования до совершенства построения и языка, до умения подняться — и удержаться — на той высоте человечности, которая так блистательно дана в «Ульмской ночи» (Октябрь. 1998. № 6. С. 154). Многие критики не соглашались с Алдановым в отрицании закономерностей исторического процесса (Берлин П. Философия случая // НРС. 1954. 18 апр., 9 и 20 мая; Зернин А. «Ульмская ночь» и Алданов // В. 1958. № 79), но все сходились во взгляде, что книга «ясна, строга, последовательна», что автор «ученый до мозга костей» (Померанцев К. Гегель и Декарт. Несколько мыслей по поводу «Ульмской ночи» М.А.Алданова» // НРС. 1955. 1 мая). *Ю.Терапиано* выступил горячим приверженцем Алданова — ему оказались созвучны «борьба с детерминизмом, особенно в плане истории, отталкивание от всяких «благополучных концов» и критика человеческой самоуверенности в смысле «знания законов» (НРС. 1956. 23 дек.).

А.А.Чернышев

«Самоубийство» (Нью-Йорк: изд. Литературного фонда, 1958) — последний роман Алданова. 12 сентября 1956 он сообщал А.А.Полякову: «Над «Самоубийством» я работал два с половиной года. В последние недели работал как оглашенный. Теперь кончил — и совершенно не знаю, чем заполнить остаток жизни» (Российский фонд культуры). Отрывок «Перед вторым съездом» появился в «Новом русском слове» 1 января 1956, полный текст романа печатался там же с 11 декабря 1956 по 2 мая 1957. В разгар публикации, 25 февраля 1957 писатель скоропостижно скончался. Действие охватывает два десятилетия истории России: от второго съезда РСДРП до смерти Ленина. Ленин — один из главных персонажей. «В сущности, в художественной форме о Ленине пока никто не писал, макулатура советских подхалимов не в счет» (письмо М.Е.Вейнбауму от 11 августа 1956. РФК). Ленин в романе личность крупная и одаренная, по-своему обаятельная, но он нетерпим к инакомыслию, не знает жалости к другим людям — и в итоге становится виновником самоубийства России в революции. В «Самоубийстве» развивается и углубляется тема «Начала конца»: в замысле перехода к утопическому справедливому обществу был нравственный изъян. В нетерпимости, свойственной Ленину и его соратникам, источник их силы: люди одной страсти, мономаны, способны как никто

подчинять себе ход событий. Но нетерпимость — сила разрушительная, а не созидательная, и писатель находит закономерным, что Ленину наследовал Сталин (он эпизодический персонаж). Парное самоубийство супругов Ласточкиных, самых обаятельных алдановских героев — кульминационная сцена романа, — прообраз гибели русской интеллигенции в революции. Писатель утверждал нравственность самоубийства, когда жизнь становится невыносимой. Но за трагической этой темой звучала непривычная для скептика Алданова тема мажорная и возвышенная: оправдание бытия в одухотворенной, связывающей на долгие годы любви; любовь сильнее смерти. Заканчивает роман сильно написанная сцена смерти Ленина. Она резко контрастирует со сценой добровольного ухода из жизни супругов Ласточкиных. Алданов запрашивал Б.И.Николаевского, как расходовались деньги, поступавшие в большевистскую казну от «экспроприаций». Пространные ответы Николаевского представляют интерес для историков. Он, в частности, приводит данные в подтверждение своего взгляда, что философский спор Ленина с Богдановым («Материализм и эмпириокритицизм») явился прикрытием скандала из-за дележа награбленных во время «эксов» денег (письма от 28 сентября 1956 и 3 ноября 1956 // Источник. М., 1997. № 2 (27)). Роман, относящийся к самым значительным произведениям Алданова, прошел мимо внимания критики конца 1950-х. Исключением явился *Г.В.Адамович*. Он написал предисловие к посмертному изданию (Нью-Йорк, 1958), где подчеркивал, что повествовательная манера Алданова «никогда не была убедительнее и своеобразнее», что роман полон «живого дыхания». Позднее, в 1977 *А.Бахрах* писал, что именно в этой книге Алданов «суммировал свои взгляды на превратности истории, на превратность человеческой судьбы и свою прирожденную скептичность подменял трагической маской» («По памяти, по записям. М.Алданов» // НЖ. 1977. № 126. С. 169). В 1977 роман был переиздан парижским изд-вом Editeurs Reunis на папиросной бумаге в малом формате для нелегального ввоза в СССР.

А.А.Чернышев

«Повесть о смерти» (Франкфурт-на-М.: Посев, 1969) — повесть Алданова из эпохи Бальзака и революции 1848. Отрывки напечатаны в газете «Новое русское слово» 3—10 августа, 25—26 октября 1950; текст с сокращениями — в «Новом журнале» 1952—53. № 28-33. В книге Алданова «Повесть о смерти» (М., 1999) включены пропущенные главы, обнаруженные в архивах Москвы и Нью-Йорка (В Бахметевском архиве и Российском фонде культуры хранятся машинописные копии четырех не вошедших в журнальный текст глав). Принцип сокращений мотивирован в письме Алданова от 6 августа 1952 *Р.Б.Гулю*: «В третьем отрывке выпускаю главы, в которых Виер посещает киевские кружки и в Верховне ведет разговор с Бальзаком. Для журнала выпуск их можно считать выигрышным: действие идет быстрее» (РФК). Отдельного издания на русском языке при жизни автора не было. Посмертное издание (1969) воспроизводит журнальный текст. Повесть переведена на испанский язык, издана в Аргентине. Она примыкает к циклу философских повестей Алданова («сказок») 1930-х: «Бельведерский торс», «Пуншевая водка», «Могила воина», «Десятая симфония». В каждой из них действовали великие художники, рядом с ними простые смертные. Алданов был убежден, что государственные деятели ничуть не выше (не умнее, не талантливее) простых смертных, их поднял на волну славы Его Величество Случай. Иное дело великие художники. Они у Алданова лишены романтического ореола, порой бывают смешными, мелочными, жестокими, но в творчестве, в свой звездный час обретают величие. Первое упоминание — «задумал повесть о смерти» — в письме Алданова *Зайцеву* от 10 мая 1950 (Бахметевский архив). Я.Г.Фрумкину 14 июня 1952 он писал, что главное «действующее лицо» — Смерть, и в повести рассмотрены образцы разного отношения к смерти и загробной жизни (Бахметевский архив). Тема эта для поколения эмигрантов первой волны звучала актуально: пришла пора подведения итогов.

Центральный персонаж — Бальзак; он привлекал Алданова и как скептик в век революций, и как великий труженик. Характер Бальзака раскрывается в сценах, где он сталкивается с вымышленными персонажами, прежде всего с гадалкой и с революционером. Неожданный, страстный, порою озорной Бальзак — перед его мудростью пасует здравый смысл. Изображая смерть

Бальзака, Алданов идет по пути не художественной прозы, а документальной: приводит противоречащие одно другому свидетельства современников, порой с «низкими» подробностями, заканчивает на высокой ноте словами Гюго на его похоронах: «Это был гений». Размышляя о посмертной судьбе Бальзака, Алданов проводит мысль: знаменитых писателей прошлого помнят по имени, но книги их со временем перестают читать. Бальзак был выбран в герои после такого происшествия: Алданов собирался писать киносценарий по повести «Отец Горио», предназначив главные роли для Михаила Чехова и Акима Тамирова, но когда обратился к ним со своим предложением, оба ответили, что совершенно не помнят сюжета повести. Этот случай укрепил Алданова в убеждении, что романтический тезис о бессмертии в искусстве несостоятелен. Алданов обсуждает смерть двух вымышленных персонажей — хозяйки дома, матери, погибшей во время холерной эпидемии в Киеве, — ее до конца своих дней будут помнить родные, и случайную смерть на парижских баррикадах 1848 польского революционера; автор полагает, что даже самые лучшие, самые бескорыстные из революционеров несчастны сами и приносят несчастье окружающим.

«Повесть о смерти» относится к лирическим произведениям. Немногочисленные рецензенты писали о ней восторженно. Н.Андреев в «Русской Мысли» (1953. 30 сент.) заявлял: «Читатель понимает, что перед ним чудесный художник, что скептицизм, усмешка — прием остранения изображаемых предметов, и что алдановский мир, населенный в основном пошляками, не есть реальность, а есть художественная условность, мастерски обставленная реалистическими декорациями исторической эрудиции». Б.К.Зайцеву особенно понравился эпизод покупки рабыни в Константинополе (Бахметевский архив).

А.А.Чернышев

«Бред» («Повесть о смерти. — Бред» / Сост. А.А.Чернышев. М.: Гудьял-пресс, 1999). В сокращении печаталась в «Новом журнале» (1954. № 38, 39; 1955. № 40-42; 1957. № 48). Повесть изображает противоборство советской и американской разведок в разделенном Берлине в начале 1950-х, сюжет детективный с элементами мелодрамы, герой — международный авантюрист, имеет прозвище Сен-Жермен, героиня — бедная русская эмигрантка «второй волны». 26 октября 1954 Алданов писал *В.В.Набокову* о повести: «Она будет печататься в журнале лишь в отрывках, и уж по одному этому прошу Вас (если прочтете) не судить слишком строго» (Октябрь. 1996. № 1. С. 141). Е.Д.Кускова 10 января 1956 сообщила Алданову: «Спрашиваете, понравился ли читателям "Бред". Не всем. Некоторые критиковали довольно резко. А я была неудовлетворена концом. Ясно, что тут не все дано — в книге, вероятно, будет иначе» (Нью-Йорк. Бахметевский архив). В письмах редактору «Нового журнала» *Р.В.Гулю* Алданов раскрывал свой замысле: журнальный текст — только внешний слой повести, предназначен для перевода, ориентирован на вкус массового западного читателя; внутренний слой, связанный с текущими политическими событиями, в частности, со смертью Сталина, частично уже написан, частично будет подготовлен для отдельного издания (Российский фонд культуры). В 1956 издательство им. Чехова закрылось, и планы Алданова относительно отдельного издания не осуществились. Глава «Бред Шелля» (НЖ. 1957. № 48). относится к внутреннему слою замысла и представляет антисталинский памфлет. В издании 1999 помещена ранняя редакция этой главы. В ней нашел отражение спор Алданова с А.Ф.Керенским о путях развития Советского Союза после падения большевиков. С внутренним слоем замысла связан и финальный эпизод «Бреда». Он важен и потому, что этой повестью писатель завершал свою 16-томную «серию» из событий двух последних столетий. В эпизоде дана сцена народного восстания в Берлине 17 июня 1953.

А.А.Чернышев

АМФИТЕАТРОВ
Александр Валентинович
(1862—1938)

«Горестные заметы: Очерки красного Петрограда» (Берлин: Грани, 1922). Авторское предуведомление сообщает: «В эту книгу включены статьи, написанные мною в Финляндии в первый месяц после моего бегства (23 августа 1921) из советского Пет-

рограда, и значит, с совсем еще свежими ранами измученной и оскорбленной души. Читатель легко заметит, что я очень старался выдерживать объективный тон... Если это не всюду мне удалось, вина в том не моя, но чудовищных явлений и событий, на которые я откликаюсь» (с. V). В книге два раздела: «Вымирающий Петроград» — статьи, непосредственно навеянные впечатлениями последних месяцев жизни на родине, и «Повесть о великой разрухе» — обработка публичных выступлений Амфитеатрова после его бегства (частью они публиковались в чешских газетах). В первом разделе преобладает фактография, во втором сделана попытка осмыслить природу большевизма, воспринятого как самое страшное бедствие за всю русскую историю: он строит государство, «оказавшееся отнюдь не социалистическим, не рабочим, не крестьянским, но просто хищническим» (с. 145). Хотя, как свидетельствует Амфитеатров, первый раздел по времени написания отделен от второго всего девятью месяцами, за этот срок «много оптимизма во мне умерло... много пессимизма народилось» (с. VII) — возможность спасения и возрождения «России предрубежной» уже видится как отдаленная или проблематичная. Тем не менее, автор ничего не меняет в своих очерках 1921, считая, что они обладают важностью как «человеческий документ». Находясь безвыездно в Петрограде все четыре революционных года, Амфитеатров пережил два ареста, запрет на выступления в печати, слежку, обыски, и ему из первых рук известны «общий ужас, общее безобразие нашей невозможной жизни: все это позорное мелочное рабство закабаленных масс» (с. 2). Зарубежная печать описывала «эксцессы», он же ставит своей целью воссоздать повседневность, о характере которой выразительно свидетельствует уже статистика: население Петрограда, где в 1917 жило два с половиной миллиона человек, сократилось до семисот тысяч, даже если доверять советским данным. Причем всего разительнее тот факт, что наибольший уровн понесло пролетарское население — его почти не осталось, и не только по причине мобилизаций в Красную армию, но изза разрухи, вызвавшей массовый исход — то в деревню, то в эмиграцию. Большевистская «mania grandiosa, выразившаяся в строительстве — прежде всего остального — крематория», красноречиво говорит о реальном положении вещей: эти четыре года «Петроград вымирал, как никогда раньше», кладбища уже не в состоянии были принимать все новых мертвецов, «загубленных тифом, дизентерией, холерой, цингой, а больше всего просто голодным и холодным истощением, при непосильной физической работе» (с. 176). Суммируя свои наблюдения над большевистским режимом, Амфитеатров говорит об осуществившемся проекте из щедринской «Современной идиллии» — по шпиону в каждом семействе — и заключает: «Солдатчина, полиция, тюрьма, бюрократия — четыре зла буржуазного государства — в коммуне возросли до апогея» (с. 212). Самое печальное дня него, однако, в том, что режим сумел укорениться намного более прочно, чем полагают приверженцы «заманчивой мифологии» относительно масштабов сопротивления ему (имеются в виду прежде всего В.Бурцев и *Д.Мережковский*). Поборник «спокойной суровой правды», Амфитеатров описывает «превращенный в трепет инстинкта самосохранения, запуганный, забитый, опошленный, оподленный, несчастный из несчастных, отставной столичный город Петроград» (с. 29), в котором рецидивы варварства уже воспринимаются как нечто обыденное и привычное.

Особое внимание уделено в книге метаморфозам культурной жизни Петрограда, дичающего буквально на глазах. В канун бегства Амфитеатрова два события потрясли город: смерть Блока, которую он склонен объяснять, главным образом, психическим расстройством, вызванным муками раскаяния из-за «Двенадцати», и арест Гумилева. Он стал «русским Андре Шенье», оказавшись жертвой своего благородства, сохраненного и в чрезвычайке. Приезд в Петроград Г.Уэллса, устроенный по этому случаю обед с участием представителей творческих кругов и речь Амфитеатрова, предложившего английскому гостю наглядно удостовериться, что перед ним потемкинская деревня, — тема одного из самых ярких очерков книги. Здесь возникает фигура *Горького* как инициатора мероприятия, возмутившего Амфитеатрова. Горький назван им «несчастнейшим человеком, чья вся жизнь теперь сложилась в анекдот политической двусмысленности» (с. 45), демагогом-эквилибристом, тем отшельником

при разбойниках, о котором говорит Аристарх в «Горячем сердце» Островского: он устанавливает бутафорский алтарь, который опрокидывают ударом ноги, когда миновала надобность, и не обращают внимания на инока, который «отходит в сторону от возобновляемого безобразия с закрытыми глазами, с зажатыми ушами: моя хата с краю» (с. 47).

«Смерть и эмиграция сжимают периферию интеллигенции со страшной быстротою» (с. 94), — пишет Амфитеатров. Вымирание становится знаком времени, и тем возмутительнее, что «коммунистический Кремль и Смольный возвещают urbi et orbi, что героический период их революции, период разрушения закончен» (с. 169). Статья Горького о Ленине, где тот «объявлен "мучеником" за то, что ему, бедному, приходится ужасно страдать душою, расстреливая тысячи людей, погибающих телом», для Амфитеатрова не только свидетельство падения писателя, которого он прежде глубоко чтил, но наглядное подтверждение лживости всей большевистской системы. Она видится Амфитеатрову изжившей себя «до состояния насквозь прогнившего яблока, которое держится на ветке только до первого внешнего толчка» (с. 120), — мысль, повторенная им и в пражских выступлениях в поддержку голодающих. Эта мысль находит сочувственный отклик в рецензии *И.Василевского* (Не-Буквы) (Накануне. Лит. прилож. 1922. 19 нояб.).

А.М.Зверев

«Лиляша: Роман одной женской жизни» (Рига: Грамату Драгус, 1928. Кн. 1—3). Роману предшествует «пролог», в котором описаны обстоятельства его создания и подчеркнуто, что повествование имеет документальную основу. Идея книги возникла из воспоминаний о нижегородской ярмарке 1896, на которую Амфитеатров поехал в качестве журналиста, но «закрутился в дикой карусели высокочиновного Петербурга и трудовой Москвы, съехавшихся к слиянию Волги и Оки под предлогом забот и совещаний», но предававшихся чудовищному разгулу. Тогда-то, в атмосфере «бесстыдно животных вызовов нестесняемой чувственности, в которой не разобрать границы, где продажность, где каприз похоти», на Песках, знаменитых своими веселыми домами, он познакомился с содержательницей «русской капеллы» из девяти хористок, обожавших свою хозяйку как заступницу, при всем ее деспотизме. «Та, чья жизнь рассказана в этой книге», была когда-то слушательницей курсов Герье и ученицей А.И.Чупрова, приходившегося Амфитеатрову дядей. Происходя из либеральной, заметной в общественной жизни провинциальной семьи, Елена Венедиктовна пала жертвой безответной страсти и неумения контролировать призывы пола, — мотив, частый и в дооктябрьских произведениях Амфитеатрова, например, в «Марье Лусьевой» (1903), романе о раскрепощении постыдных страстей и о тайной проституции. По авторскому признанию, для той книги «много сведений дала как раз Елена Венедиктовна», а теперь биография ее самой предложена читателям в виде романа, первые десять глав которого представляют собой слегка обработанный дневник героини. На ее рассказах о своей жизни основано и дальнейшее повествование, описывающее историю неотвратимого падения вслед первой уступке зову плоти. Пройдя через обычные перипетии, кончающиеся тем, что в 35 лет героиня — сломленная, пьющая женщина, которой распоряжается «кот»-сутенер, Елена Венедиктовна и на дне жизни сохраняет что-то от высоких интересов и побуждений своей далекой юности, хотя человечность, как правило, оказывается побежденной законами люмпенского мира, в котором ей приходится обитать. На ее счастье, появляется искренний почитатель, вор Илья Черненький, в прошлом мастер японской борьбы и обладатель тяжелых кулаков, которые в этом мире оказываются действеннее, чем все иные аргументы. А затем из полузабытого ею прошлого возникает и фигура оперного артиста Яковлева, посодействовавшего тому, чтобы героиня организовала «непродажный хор», добившийся некоторой известности и признания.

А.М.Зверев

«Знакомые музы» (Париж: Возрождение, [1928]). Толчком к написанию этого цикла очерков послужило известие о смерти А.Южина-Сумбатова: «Живу я на свете не так уж чрезмерно много лет, однако вот на моей памяти уже вторично вымер московский Малый театр» (с. 5). В книге собраны портреты В.Комиссаржевской, А.Лен-

ского, Е.Лешковской, М.Писарева, Н.Рощина-Инсарова, В.Далматова и других корифеев императорской сцены Москвы и Петербурга. С Малым театром связаны многие жизненные впечатления Амфитеатрова, начиная с детства. Первое событие московской жизни, которое он наблюдал девятилетним мальчиком, были похороны знаменитого актера Василия Живокини; он успел застать на сцене Прова Садовского и Шумского, на его глазах расцвел талант Ленского, он был свидетелем того, как Южин, «сильный волею человек, буквально из ничего всего себя сделал для театра упорною, безжалостною работою над фигурою, над голосом, над дикцией, не говоря уже — над внутренним психологическим содержанием каждой своей играемой роли» (с. 10—11). С Малым и, в меньшей степени, с Александринским театром для Амфитеатрова сопрягаются и воспоминания о своей писательской молодости. Он приводит свой адрес Южину, направленный в 1908, когда состоялся юбилейный бенефис артиста: «Появление сценических талантов редко, одиночно. Оно — эпохами. Оно — вроде как нефтяные фонтаны в Баку. Все нет да нет ничего, — и вдруг хлынуло, забило, каждый день по миллиону ведер. Выпросталось подземное озеро, — и опять сухо. И — Бог знает, на сколько лет вперед» (с. 19). Малый театр конца XIX века напоминает Амфитеатрову такого рода всплеск гениальности. Среди тогдашних его мастеров были неповторимые, как Ленский, но прежде всего это было «согласное дружество крупных индивидуальностей... Лишь на фоне такого ансамбля могла зародиться общая мысль о замене театра артистической личности театром режиссерского ансамбля, осуществленная впоследствии Вл.Ив.Немировичем-Данченко и К.С.Станиславским... последние могли воздвигнуть свое здание лишь на южинской формации актера» (с. 23). Эта «формация» представлена у Амфитеатрова практически всеми ее главными именами, за исключением Федотовой и начинающей Ермоловой. Для поколения Амфитеатрова Малый театр был властителем дум, он формировал не только художественные вкусы, но идеи и даже поведенческие установки, оправдывая свою репутацию второго московского университета. И «печальные условия русского искусства» (с. 51), воссозданные в главе о Комиссаржевской, дарование которой, на взгляд автора, получило бы намного более целостное развитие при европейском отношении к театру и актерам, все же не смогли воспрепятствовать великому делу, осуществляемому тогдашней московской сценой.

А.М.Зверев

«Вчерашние предки» (Новый Сад: Издание Русской типографии С.Филонова, [1928—1931]. Т. 1—4). Как сказано в кратком вступлении «От автора», это «пятый роман моей хроники "Концы и начала". С предшествовавшими ему "Восьмидесятниками", "Девятидесятниками", "Закатом старого века" и "Дрогнувшею ночью" он не связан действием», хотя читатели встретят «довольно много уже известных им действующих лиц, — несколько постаревших, в новых фазисах жизни и в изменившихся бытовых условиях». «Вчерашних предков» Амфитеатров начал писать в 1913, через три года после завершения «Дрогнувшей ночи», где действие доведено почти до рубежа XIX и XX века (вся серия имеет подзаголовок «Хроника 1880—1910 годов» и к ней должны были примыкать задуманные, но не написанные: «Шестидесятники» и «Семидесятники»). Свою задачу автор видел в том, чтобы создать эпическую, всеохватную картину русской жизни на грани столетий, соединив несколько переплетающихся семейных историй с изображением важнейших исторических событий воссоздаваемого времени, его преобладающих идейных конфликтов, его наиболее примечательных героев (в «Хронике» рядом с вымышленными персонажами появляются Суворин, Плеханов, Шаляпин, Чехов, Стасов, Врубель и другие прославленные имена). Ареной событий во «Вчерашних предках» в основном являются Москва и Петербург, а бытовые картины, отличающиеся детализацией с целью достичь впечатления полной достоверности, соединяются с реальной фактографией. Основные персонажи перешли в этот роман из других книг серии, главным образом, из «Восьмидесятников». В конце первого тома имеется составленная автором таблица, которая отсылает желающих более основательно познакомиться с предысторией героев к соответствующим эпизодам предыдущих томов, а также к «роману для театра», как Амфи-

театров назвал свою самую известную пьесу «Княгиня Настя» (1908; она также примыкает к его «Хронике»).

Действие начинается в 1898 в Москве, куда приезжает по делам купец Тихон Постелькин, обосновавшийся в провинции, — в местечке с красноречивым названием Теплая Слобода. Он женат на Соне Арсеньевой, в прошлом московской барышне с культурным кругозором, ставшей теперь бесцветной провинциальной обывательницей; ее брат Борис — активный участник революционных кружков, едва не пострадавший, когда была разгромлена подпольная типография, к которой он имел непосредственное отношение, — также один из «сквозных» персонажей всего цикла. В Москве происходит встреча Тихона с Лидочкой Мутазовой, некогда ближайшей подругой его жены. Лида мечтала о театре, карьера не удалась, и она теперь одна из тех «неудачниц, которым, если не приторговывать своим телом, то надо умереть с голода». Тихон цинично пользуется ее положением, торжествуя не столько по случаю легкой победы, сколько из-за того, что в его полной власти очутилась та, что «когда-то казалась ему идеалом изящества, шика, блеска, остроумия», — обычный для Амфитеатрова мотив, связанный с его интересом к социальной динамике и к истории нравов, как она понималась писателями-натуралистами.

Купцы Постелькин и Батистов, революционеры Арсеньев и Бурст, граф Оберталь, ставший крупным пайщиком строительной фирмы, княгиня Латвина и еще целая галерея опускающихся аристократов, художник Константин Ратомский с его творческими исканиями, отмеченными печатью времени, названного декадансом, — каждый из основных персонажей олицетворяет свой социальный пласт, а в совокупности должна возникнуть панорама эпохи, когда неотвратимо приближается революция. Русская катастрофа уже рядом, ее предчувствие определяет мотивы действий героев, и сюжет выстроен так, чтобы это событие, остающееся за рамками романа, тем не менее направляло весь ход действия. В авторском вступлении пояснено, что книга, подобно первым частям «Хроники», задумывалась как бытовой роман, но в 1928 дописывалась уже как роман исторический.

Рецензент газеты «Возрождение» (А.Б-р) писал: «Автор хотел назвать свой роман "историческим", несмотря на то, что эпоха русской жизни, им описываемая, действительно — наш вчерашний день. С другой стороны, революция и все из нее вытекающее отделили нас, еще современников той эпохи, от теперешней современности, как бы столетиями, поэтому роман А.Амфитеатрова, конечно, с некоторыми оговорками, можно рассматривать как исторический» (В. 1929. 21 марта). *П.Пильский* отмечает, что в романе за романом Амфитеатров воскрешает старую Москву — «это отражение прежней России, ее фокус, ее голос, ее лицо... «Вчерашние предки», как и вся цепь этих последних романов, вся эта серия, предстают как некая физиология Москвы, а теперь во многом ее мифология» (Сегодня. 1930. 14 июня).

А.М.Зверев

«Литература в изгнании: Публичная лекция, прочитанная в Миланском филологическом обществе» (Белград: Оттиск газеты «Новое время», 1929). Первая книга, исследующая историю литературы русского зарубежья за первое десятилетие ее существования. Четверть века спустя *Г.Струве*, продолживший начинание Амфитеатрова, добавил к названию его книги слово «русская». Лекции Амфитеатрова появились в «Новом времени» 16—24 мая 1929 и затем были выпущены отдельной брошюрой. В ней представлены крупнейшие мастера русского слова начала века: *И.А.Бунин*, *К.Д.Бальмонт*, *А.И.Куприн*, *И.С.Шмелев*, *М.П.Арцыбашев*, *А.М.Ремизов*, *Б.К.Зайцев*, *П.Н.Краснов*, из более молодых — *М.А.Алданов*, В.Сирин (*Набоков*), *Л.Ф.Зуров* и многие другие. Отмечается главная особенность русской зарубежной литературы (именно этим термином пользуется Амфитеатров) — творческий подъем и созидательные устремления писателей, оказавшихся после революции изгнанными из России. «Тяжкие материальные условия, в которых мы, изгнанники, влачим свое существование, не сломили ни духа, ни энергии русского литературного класса. Напротив, обновили их: расширили территориально и этнографически область нашего бытового наблюдения, обострили наше внимание, углубили психологическое проникновение. За немногие годы своего невольного

возникновения русская зарубежная литература проявила жизненной силы, творческой способности и красочного богатства несравненно больше, чем в предшествовавший наш литературный период от кончины Чехова до революции» (с. 3—4). Особенно выделяет Амфитеатров творчество Бунина: «Никогда еще никто в русской литературе не доводил язык до такого богатства, силы и смелости, как автор «Иоанна Рыдальца», «Святителя» и т. п., никто не возносил его красоту до такой чарующей музыкальности, как автор «Цикад», «Иды», «Митиной любви», «Жизни Арсеньева» (с. 56—57).

А.Н.

«Одержимая Русь: Демонические повести XVII века» (Берлин: Медный всадник, 1929). Книга, вышедшая с посвящением Т.Масарику, засвидетельствовала прочность интереса Амфитеатрова к «мистическому фольклору вообще, русскому в особенности», — об этом он пишет во вступлении. «Повесть о Соломонии Бесноватой», созданная в Великом Устюге и впервые опубликованная Г.А.Кушелевым-Безбородко в «Памятниках старинной русской литературы» (1859—1861), годами составляла предмет кропотливого изучения, потребовавшего от писателя проштудировать труды Н.И.Костомарова, А.П.Щапова и других авторитетных специалистов. В итоге из-под его пера вышло три солидных тома, посвященных «исследованию быта, культуры и верований русского Севера в XVII веке». Опубликовать всю работу в условиях русского зарубежного книжного рынка Амфитеатров не надеялся. «Одержимая Русь», содержащая три его переложения-обработки старомосковской литературы — повести о Петре и Февронии, о Соломонии Бесноватой и о Савве Грудцыне, — а также довольно подробный историко-филологический очерк, — единственное, что удалось напечатать из труда, отнявшего много лет. Центральное место в книге занимает «Повесть о Соломонии Бесноватой», которой, в сущности, полностью посвящено и приложение, представляющее собой характеристику памятника, историю его открытия и публикаций, а также очерк русской демонологии, как она отразилась в литературных текстах, особенно устюжанских, так как в XVII столетии это был город «с густою мистическою атмосферою». Амфитеатров вообще убежден, что «мистическому экстазу в русском народе всегда счастливилось больше, чем рационализму» (с. 260), и этот экстаз дал себя почувствовать наиболее сильно вслед бедствиям Смутного времени. Гонения Никона придали ореол мученичества юродам, а устюжанские юроды пользовались особым уважением у простонародья, так как это был особый тип: «строго последовательный странствующий монах нищенствующего ордена, беспощадный к себе бродяга-аскет» (с. 268). По отношению к ним могло поначалу чувствоваться издевательство, но оно почти всегда сменялось благоговением. Повесть о Соломонии представляет для Амфитеатрова особую ценность, так как изображает одержимость героини «сладострастными водяными бесами» — сюжет, всегда притягивавший писателя, — и вызывает мысль, что создать ее мог бы «только очень сильный творческий талант — писатель-художник, во всеоружии научного образования и острой критической мысли, — натуралист, как Эмиль Зола, и мистик, как Достоевский» (с. 22). Поскольку же это текст XVII века, автор убежден, что перед нами «человеческий документ, записанный каким-то устюжанским церковником действительно со слов самой Соломонии», а отнюдь не «вымышленное сочинение» (там же). Этот церковник представляется Амфитеатрову как «повествователь небольшой... но протоколист безусловно добросовестный, безупречный» (с. 23), — достоинство, которое он всегда ценил и в современной ему литературе. Запротоколированное происшествие, на взгляд «современной психопатологии», есть не «чудо страха и ужаса», но «факт во всем его объеме. Перед нами, просто, правильно, точно, «клинически» наблюденная и изложенная история сексуального невроза несчастнейшей истерички» (с. 23), хотя, разумеется, в этой истории чувствуются «теологическое мировоззрение и демонологическая напуганность своего века» (с. 26). В приложении дается описание образов бесов в фольклоре и книжной словесности XVII века (водяные бесы, лесные бесы, домовые и т. п.), а также отражений этих мотивов в более поздней по времени культуре — от А.К.Толстого до Сурикова и *Бальмонта*.

Иг.Воинов писал об «Одержимой Руси»: «Книгу А.В.Амфитеатрова читаешь с захватывающим интересом, и ширится, растет

древняя, юродивая Русь, Русь одержимая, и в этих перекличках бесовских, злокозненных шалостях нечистой силы чудится голос далекой старины, непонятной и таинственной, жутко влекущей к себе, страшной и в то же время всегда родной» (В. 1929. 1 марта). Историк А.Кизеветтер отмечает, что очерки Амфитеатрова показывают, какой «неисчерпаемый запас сведений о миросозерцании древнерусского человека хранят в себе произведения народного художественного творчества и народных мифологических поверий» (Сегодня. 1929. 10 авг.).

А.М.Зверев

АНДРЕЕВ Вадим Леонидович (1902—1976)

«Детство: Повесть об отце» (Париж: Русские записки, 1938; М., 1963; М., 1966 — цитируется по этому изданию). Впервые опубликовано в «Русских записках» (1938. № 5-12). В этой книге старший сын *Леонида Андреева* рассказывает о своем детстве и о своем отце. Автор начинает свои воспоминания с 1907 и кончает 1919, когда Л.Н.Андреев скончался. Воспоминания воссоздают психологический портрет писателя, воспроизводят его отношение к современникам. В книге значительное место занимают дневники Л.Андреева, которые перемежаются детскими и юношескими воспоминаниями автора. Через всю повесть проходит мотив потери и обретения вновь отца ребенком. От детской обиды и замкнутости, в основе которой смерть матери и отчуждение отца после нового брака, до полного взаимопонимания и открытости, наступивших в отношениях с родителями в период вынужденной изоляции в Финляндии. Уже перед самой смертью Л.Андреева изменяются отношения отца и сына, собственно, и ставшие основной темой повести. Двойное название произведения отражает его структуру: с одной стороны, повесть строится по принципу известных в литературе книг о детстве героя, формировании его мировоззрения под воздействием событий, с другой — преобладающее в повествовании стремление рассказать об известном писателе, его взглядах, противоречиях, друзьях и недругах. На первом уровне повествования В.Андреев воссоздает дух профессорских домов начала XX века, атмосферу глубокой обеспокоенности судьбами родины. Не обходится вниманием традиционная тема рассказов о детстве — первая влюбленность, хотя в описании ее автор предельно лаконичен: «Ее появление было для меня роковым солнечным ударом, которому я не смел противиться» (с. 88). Яркое впечатление на мальчика произвела встреча с *М.Горьким*, когда писатель проживал неподалеку от Андреевых в Нейволе. В доме было много гостей, говорилось много интересного, но «детская память капризна, и мне трудно теперь восстановить все то, о чем говорилось в тот вечер за столом, гораздо отчетливее я запомнил форму самовара, узор скатерти, запах незнакомых духов — одним словом, все то, что окружало Алексея Максимовича» (с. 110). Глазами четырнадцатилетнего подростка трагические события 1917 показаны полными воодушевления и необыкновенного подъема, надежд на будущее: «Не то чтобы мы забросили уроки... но все наши досуги, все десятиминутные переменки, все собрания литературных кружков, даже наши гимназические балы, все было посвящено революции. В классе на двадцать семь учеников образовалось около сорока политических партий, — мы спорили, кричали, писали революционные стихи, столь же пылкие, сколь и плохие» (с. 169).

Другой уровень повествования связан с воссозданием облика писателя Л.Андреева, его литературными вкусами, политическими взглядами, личными привязанностями. Сложности отношений его с людьми домашние объясняли его сосредоточенностью на самом себе, на тяжелом и страшном душевном мире. «Для большинства он оставался чужим, мятущимся, умным, но непереубедимым собеседником» (с. 37). В доме Андреевых часто бывали *Амфитеатров*, Ф.Сологуб, Ф.Шаляпин, А.Кипен, В.Тан-Богораз, К.Чуковский и др. Описаны сложные взаимоотношения отца с М.Горьким. Мальчик был свидетелем их последней встречи, приведшей к окончательному разрыву. «К концу своей жизни он увидел в Горьком врага и уже не мог примириться с ним. Во вражде, как и в любви, отец был несправедлив, нелогичен и своеволен» (с. 117). Дружеские отношения с *И.Буниным*, творчество которого отец очень высоко ставил, были прерваны из-за шуточных

писем Л.Андреева от имени воображаемого арендатора, будто бы не могущего заплатить недоимки. Однако истинную причину охлаждения их отношений автор видит в отъезде писателя в Финляндию, воспринимаемом как отказ от старых литературных традиций, как измена «Среде», этим знаменитым литературным собраниям, которые оказали большое влияние на Л.Андреева.

В московских переизданиях 1963 и 1966 многие оценки сына были смягчены, а образ отца претерпел значительные изменения. Автор как бы оправдывает отца в его отношении к Октябрьской революции. «Неожиданно потеряв увлекавшую его роль, не находя в себе силы вернуться к старым ролям, не умея в минуты гибели того, чему он верил с исступлением и страстностью, найти для себя настоящее увлечение, он, оставшись один на один с самим собою, ничем не мог прикрыться от мрака и пустоты, окружавших его душу» (с. 191).

В.В.Сорокина

АНДРЕЕВ Леонид Николаевич (1871—1919).

«S.O.S.» (Гельсингфорс: Б.и., 1919; Париж, 1919 (предисл. В.Л.Бурцева); S.O.S. Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. Р.Дэвиса и Б.Хеллмана. М.; СПб., 1994 — цитируется по этому изданию). Статья написана 6 февраля 1919, опубликована 24 марта 1919 в газете «Общее дело» и представляет собой отклик на выдвинутое президентом США Т.В.Вильсоном предложение воюющим русским начать мирные переговоры, съехавшись для этой цели на о. Принкипо под Константинополем. Большевики сообщили о своей готовности к переговорам 4 февраля; неделю спустя последовал отказ Русского политического совещания в Париже, высказавшегося от имени антибольшевистских движений. Впервые текст статьи прозвучал в чтении актрисы Л.Б.Яворской на собрании в Гельсингфорсе (18 февраля) и уже на следующий день появился отклик в газете «Русский листок», где Solus (*К.Арабажин*) назвал статью «одной из самых сильных и ярких страниц творчества нашего талантливого писателя, но и мировой литературы». Посланный телеграфом в редакцию парижской газеты «Матен» текст не был ею принят к печати, однако появился во французском издании «Общего дела» (Cause commune. 20 марта), в лондонской «Таймс» (1 марта; отдельное английское издание вышло со вступлением П.Н.Милюкова), во «Франкфуртер цайтунг» (27 апреля), в голландских, чешских, финляндских изданиях (имелись разночтения, не носившие принципиального характера). Обращение Л.Андреева с призывом о немедленной действенной помощи погибающей России далеко переросло рамки темы, сформулированной самим автором как «либо предательство, либо безумие», совершаемое Антантой по отношению к России, оставшейся верной своим союзническим обязательствам, которые были грубо попраны большевиками. Безумие заключалось в неспособности после полуторагодичного властования большевиков, увидеть, «какую силу зла и разрушения представляют собой эти дикари Европы, восставшие против ее культуры, законов и морали» (с. 337). Напоминая о двурушничестве большевистской политики, о насилии, чинимом по отношению к западным дипломатам в Петрограде, о разрухе, голоде, массовых расстрелах и беззаконии, воцарившемся с октябрьским переворотом, Андреев решительно отверг доктрину невмешательства и назвал безнравственными попытки «называть "внутренними делами" тот случай, когда здоровенный мерзавец насилует женщину, или жестокая мать истязает ребенка, пусть упомянутые действия некоторой группой лиц называются "социализмом" или "коммунизмом"» (с. 339).

Обычные для прозы и драматургии Андреева библейские образы появляются и в его статье, — это образы Пилата и Каиафы. Андреев убежден, что безучастность вождей ослабевшей от войн Европы чревата угрозой превращения ее самой «в арену повальной резни и разбоя, войны всех против всех» (с. 342). Заглавие статьи приобретает прозрачно метафорический смысл: сигнал, посылаемый в пустынное море телеграфистом тонущего судна, адресован всем, кто не предал «закон человеческой любви и жизни… нельзя, чтобы один человек не помог другому, когда тот погибает! Не может быть, чтобы человек без борьбы и помощи отдал другого человека морю и смерти!.. Так и я, движимый верой в чело-

веческую благость, бросаю в темное пространство мою мольбу о гибнущих людях» (с. 343). Андреев не просит о помощи народу, он говорит только о сострадании конкретным людям, которым бесконечно больно и страшно в теперешней России. Передать их мучения так, чтобы они вызвали немедленный отзвук в сердцах европейцев, почти невозможно: слова утратили свою действенность, верования, казавшиеся непреложными, рухнули, и в самом Петрограде «едва ли верят теперь не только в человека, но и в Бога. И это: потеря всех верований в человеческую и божескую справедливость, безнаказанное попрание всех высших свойств человеческой души есть страдания большее и горшее несравненно, нежели все физические муки в большевистских застенках» (с. 345). Тем не менее Андреева не оставляет вера, что и после ужасов, которые выпало пережить России, ей уготована в будущем великая судьба, а человечность не погибла и после того, как море крови было пролито на полях воюющей Европы. «Настало время, когда не за кусок земли, не за господство и деньги, а за человека, за его победу над зверем, должны бороться люди всей земли» (с. 346). Таким оказалось завещание Л.Андреева, умершего через полгода после публикации «S.O.S.».

А.М.Зверев

«Дневник Сатаны» (Гельсингфорс: Библион, 1921; альманах «Костры». М.: Госиздат, 1922. Кн. 1 (не полностью); Андреев Л. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1996. Т. 6 — цитируется по этому изданию). Единственное художественное произведение, над которым Л.Андреев работал, оказавшись после октябрьского переворота за пределами России, осталось неоконченным. Характер замысла и основной художественный ход — версия истории Мефистофеля, появляющегося среди людей, чтобы удостовериться в том, насколько убог и жалок построенный ими мир, — напоминают о некоторых прозаических и драматургических опытах Андреева дореволюционного периода («Правила добра», «Анатэма»). События близкого времени — мировая война, российская катастрофа, — придали творческой идее, не раз привлекавшей Андреева и прежде, горячую актуальность. В «S.O.S.», говоря о состоянии нынешней России, Андреев восклицает: «Как раскрывать уста для молитвы, когда престолослужительствует сам пьяный Сатана?» Роман, начатый еще за год до написания этой статьи, постоянно возвращает читателя к той же мысли. Фабула романа подсказана реальным событием — гибелью американского миллиардера и филантропа А.Вандербильта, находившегося на борту лайнера «Лузитания», потопленного немецкой подводной лодкой 7 мая 1915. Герой книги, приняв облик миллиардера Вандергуда, появляется в Риме (поезд, которым он ехал, потерпел крушение, повлекшее за собой человеческие жертвы), возвещая о намерении оказать действенную помощь страждущим и измученным людям, пожертвовав для этого своим состоянием. В действительности он вочеловечился лишь для того, чтобы, наслаждаясь собственной актерской игрой («Просто Я хочу играть... надеюсь стать знаменитым не менее твоего Гаррика или Ольриджа — когда сыграю все, что хочу», с. 120), вместе с тем еще раз увериться в том, как ничтожен и своекорыстен человек, погрязший в бесчисленных пороках, подверженный стадным инстинктам толпы, нуждающийся только в тюрьме и эшафоте, как считает второй главный герой книги Фома Магнус, циничный философ, чья дочь Мария обладает поразительным сходством с Мадонной.

Диалоги Сатаны и Магнуса образуют идейный центр повествования, все время напоминая о роковых событиях, происходивших в мире, когда Андреев писал «Дневник Сатаны». Оба героя откровенно признают, что не любят людей, и беседуют о том, что человечество само не отдает себе отчета, нужно ли ему «создание нового или разрушение старого государства? Война или мир? Революция или покой?» (с. 128). Мизантропическое настроение Магнуса остается неизменным, и он последовательно изображается как злодей, обладающий способностью и желанием, глумиться над всеми высокими порывами и самообольщениями людей. Он готов осуществить над человечеством кровавый эксперимент, который, возможно, закончится или полным исчезновением людского рода, или его подчинением воле этого фанатика, обладающего явным сходством с вождями большевизма, какими их рисует Андреев в

своей публицистике того же времени. Сатане, в отличие от Магнуса, ведома сила очищающей любви и власть безмерного одиночества, которым Андреев так часто наделяет своих центральных героев. Чувство, пробужденное в Сатане Марией, помимо очевидных символических коннотаций, изображено и как мучительная земная страсть, которая обостряет у героя ощущение, что его «одиночество очень велико, очень глубоко, — боюсь, что оно не имеет дна совсем!» (с. 149). Он сознает себя стоящим на краю пропасти, куда им брошены «смех, угрозы и рыдания», но все без отзвука. Его выпады против человека, «хитрого и жадного червячка, что ползает, торопливо множится и лжет», наполняются особой горечью из-за того, что и с самом себе Сатана различает то же самое «томление плененного духа» и безысходную «печаль души» (с. 188, 189). Развитие этой конфликтной линии, видимо, должно было составить основное действие романа, оборванного, когда его сюжет лишь начал проясняться.

По свидетельству *Вадима Андреева*, сына писателя («Детство». М., 1963. С. 211), Андреев охладел к своему роману еще весной 1918, когда были написаны первые десятки страниц, и в дальнейшем чувствовал желание писать только дневник. Публикация «Дневника Сатаны» не вызвала сколько-нибудь значительных критических откликов, хотя быстро последовали переводы на английский, немецкий, шведский и итальянский языки. Не имела успеха и инсценировка Г.Г.Ге, поставившего спектакль в Петрограде (бывший Александринский театр) в феврале 1923. Особый интерес в «Дневнике Сатаны» представляет фигура являющегося к герою с небескорыстными целями кардинала Х., в котором без труда узнаются черты *Мережковского*, давнего литературного оппонента Андреева. «Старый шулер, раскладывающий пасьянс краплеными картами» и рассуждающий о незыблемости Церкви, «пока есть смерть» (с. 154), поминутно выдает свою схожесть со «старой бритой обезьяной», — прозрачная реминисценция резкой статьи Мережковского об Андрееве «В обезьяньих лапах» (РМ. 1908. № 1).

А.М.Зверев

АННЕНКОВ Юрий Павлович (1889—1974).

«Повесть о пустяках» (Берлин: Петрополис, 1934). Подлинное имя автора романа, вышедшего под псевдонимом Б.Темирязев, по-видимому, не было известно. Рецензенты писали об отнюдь не «пустяковом» содержании произведения: оно посвящено Петербургу начала века — «самой трагической поры его короткой и блистательной истории» (Савельев А. псевд. С.Шермана // СЗ. 1934. № 55. С. 427). *М.Осоргин* назвал книгу «блистательной по стилю и монтировке эпопеей революционной России, от войны до «нэпа» (ПН. 1934. 1 марта). Критик первым отметил сочетание в книге общей картины разрушения жизни и частных судеб, а также, при выразительной яркости отдельных описаний, эпизодов, лиц, органичность включения в нее разного рода документов (от политических указов и распоряжений до реалий быта — писем, популярных песенок, частушек). Он считал закономерным, что «нет героев» и «нет романа»: революция «не делалась, она происходила. Ее герой — рок». На общем полотне — множество типов и портретов, а каждый из них подобен «пузырю», который «вскакивает и лопается в кипящем котле» событий. Случаен и Коленька Хохлов, сквозной герой романа: его происхождение — внук дворянина, сын интеллигента-народовольца. Он дезертирует с кровавой военной бойни, увлечен как художник радикальных устремлений пафосом разрушения и пересоздания жизни, но его отталкивает ужас кровавых будней революции, и он эмигрирует. Вместе с героем-художником в калейдоскопический сюжет романа входит пестрая вереница типов разных социальных слоев, с самого верха до низа, а особенно — «человеческой накипи», «людишек революционной богемы» — «хороших, дурных, несчастных... приспособившихся, опьяненных революцией, отуманенных кокаином, почти героев или почти негодяев» (там же). *В.Ходасевич* отмечал достоверность в романе исторически «знакомых фигур», начиная с «представителей художественной, театральной, литературной богемы и кончая даже Григорием Зиновьевым, даже Лениным» (которого Хохлов рисует в Кремле), а также «чекистских дам и самих чекистов» (В. 1934. 8 марта). Ходасевич отдавал должное широте замысла романа: «картина

быта стала картиной бытовой катастрофы... российской катастрофы вообще». Он размышлял над использованием автором приема монтажа исторических документов. В резкой форме о наслоении разных влияний в романе ставил вопрос рецензент «Встреч» (К-р М. // 1934. № 4. С. 182—183): о советских «приемах и «приемчиках», о «монтаже в духе Дос Пассоса». Рецензент писал: «Откуда это? *Эренбург*, Федин, Олеша, *Шкловский*?.. У Темирязева нет... политической тенденции... но "письмо" его... сводится почти исключительно к использованию готовых клише советского изделия. Зачем понадобилась эта волчья шкура, довольно притом уже полинявшая?» К вопросу о «непохожести» «Повести о пустяках» ни на что другое в эмигрантской литературе и «слитности» ее с «иным миром» — литературой советской, а «точнее — с некоторыми романами эпохи нэпа», обращался *Ю.Фельзен* в «Числах» (1934. № 10. С. 288—289). Он, однако, писал не о подражательности Темирязева, а о той общей «атмосфере», которая проявилась в его творчестве и творчестве некоторых советских писателей 20-х. Он, как и они, «поражен случившимися переменами», «почти наслаждается невольной сказочностью биографий, судеб целых семей... городов», отсюда умышленная пестрота сопоставлений, которые «естественнее, чем у большинства родственных ему писателей». Рецензент констатировал и «достаточную самостоятельность», и «природную талантливость» Темирязева, хотя считал, что он потрясен внешней стороной событий, а не проявившимся в них существом человеческой жизни. Рецензент А.Савельев (с. 427—428) останавливался на вопросах, уже затронутых критиками в связи с творчеством писателя: определенной загадочности его личности и спорности вопроса о том — какого же он «стана». В историческом изображении Петербурга революционных лет Савельев подчеркивал особые ноты: проникновенное знание, а также наслаждение зрелищем разрушения. Из всех воссозданий Петербурга этого времени — в советской и эмигрантской литературах, а их было немало, картина Темирязева «больше всех заслуживает сравнения с итальянским поэтом развалин» Пиранези, писатель «наделен... чутьем красоты распада», от «разрушения Петербурга и его разрушителей», «как-то эстетически оправданных», «веет... чуть заметным душком некрофилии». Так воспринимая «Повесть...», критик отделял ее от советской литературы: автор искренен в сочувствии разрушению, но не готов «воспевать строительство». В «живописности» «Повести...» Савельев увидел особое свойство таланта автора: он отнесен им к числу писателей, обладающих «гипертрофией зрительных впечатлений». В судьбе художника Хохлова критик стремился выявить несочетаемость путей высокого искусства и революции. Когда-то его пленял «разреженный воздух» радикализма в искусстве и политике. Но пафос «ломки» не опирался у него на знание целей, потому его скоро сменили ужас и отвращение от наступившей «страшной действительности». Хохлову нечего делать в «России неудавшихся пятилеток»: он перебирается в эмиграцию. Подобные ему, как заключает Савельев, в России «вымерли или превратились в смиренных казенных спецов. Только еще кое-где на Западе они могут пленять выдохшимся пафосом разрушения и радикализмом устарелых и наивных форм».

И.А.Ревякина

«Дневник моих встреч: Цикл трагедий» (Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1965—66. Т. 1—2; М., 1991 — цитируется по этому изданию). В «Цикле трагедий» Т. 1 представлены литературные портреты *М.Горького*, А.Блока, Н.Гумилева, А.Ахматовой, В.Хлебникова, С.Есенина, Вл.Маяковского, *А.Ремизова*, С.Прокофьева, *Е.Замятина*, Б.Пильняка, И.Бабеля, М.Зощенко, И.Репина, *Г.Иванова*. Мемуарам предпослано короткое «От автора», где говорится: «Здесь просто записаны мои впечатления и чувства, сохранившиеся от наших встреч, дружбы, творчества, труда, надежд, безнадежности и расставаний. Моя близорукость, или — моя дальнозоркость, моя наблюдательность, или — моя рассеянность, моя память, или — моя забывчивость — несут ответственность за все, написанное на этих страницах» (с. 21). Рассказывая о жизни Горького в Сорренто, Анненков описывает встречи там с А.Соболем, *В.Ходасевичем*, *Н.Берберовой*, Л.Никулиным и др., цитирует письмо Ходасевича: «Итальянские празднества... с музыкой, флагами и трескотней фейерверков он (Горький) обожал. По вечерам выходил на

балкон и созывал всех смотреть как вокруг залива то там, то здесь взлетают ракеты и римские свечи» (с. 43). Вспоминая о встречах с Маяковским в Париже, Анненков иронизирует по поводу его «парижских стихов», касается отношений Маяковского с русской эмиграцией и ложности положения, в котором оказался поэт. Объединив в один «коллективный портрет» А.Ремизова и С.Прокофьева, Анненков рассматривает их творчество в контексте русской народно-песенной культуры и модернистского искусства. Называя Замятина своим «самым большим другом», Анненков раскрывает сложность ситуации, в которой оказался писатель. «Дело» Замятина и — как мы видим — «дело» Пильняка были уже точнейшим прототипом истории Пастернака, прогремевшей на весь мир в 1958 году только потому, что в эту «историю» включилась международно-известная Нобелевская премия» (с. 273). В очерке о Замятине приведена переписка с ним и документы по «делу» Замятина.

Второй том «Цикла трагедий» содержит литературные портреты В.Мейерхольда, В.Пудовкина, *Н.Евреинова*, *А.Толстого*, Б.Пастернака, А.Бенуа, М.Ларионова, Н.Гончаровой, *С.Маковского*, К.Малевича, В.Татлина, В.Ленина, Л.Троцкого. Книгу открывает эссе Е.Замятина «О синтетизме» (1922), как слиянии слова и жеста, музыки и математики, геометрических знаков и инженерных конструкций в русском и мировом культурном процессе. Проявлением «синтетического» искусства, как его понимал Замятин, в мемуарах Анненкова представлено творчество Мейерхольда и Евреинова. В Евреинове он видел одного из наиболее крупных русских театральных деятелей. Анненков рассказывает о написанной в 1939 и изданной в Париже (1956) пьесе «Шаги Немезиды» — политической сатире на политическую тему: «сталинский внутрипартийный террор 1936—1938 годов, аресты, вынужденные доносы, вынужденные самообвинения, вынужденная ложь, вынужденный цинизм, взаимная ненависть, истязания, пытки, расстрелы, весь ужас тех преступных лет. Героями пьесы являются: Сталин, Зиновьев, Каменев, Рыков, Бухарин, Ягода, Ежов, Радек, Вышинский, доктор Левин и пр. Написана пьеса очень сильно, читается с большим интересом» (с. 139). «Вглядитесь только, что сейчас происходит на подмостках России! — все власть-имущие действуют под псевдонимами, словно в театре, ходят в масках, потайными ходами, притворяются верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь комедия: — комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная игра в театр или кровавая мелодрама, какие сочинялись в прежние времена, на потеху черни! — Вот, что такое наше теперешнее житье-бытье. Одни играют роли "благородных отцов народа", другие доносчиков-предателей, третьи "роковых женщин", четвертые "палачей"! (показывает на себя). И все это несуразное представление дается с серьезным видом, словно ни весь какое остроумное ревю!» (с. 139—140).

Мемуарист обращает внимание на то, как идея театрализации, выдвинутая театром Серебряного века, обрела в пьесах Евреинова сатирическое изображение исторического фарса в России после 1917. Обратившись к личности и творчеству А.Толстого, Анненков дает психологический портрет «советского графа», автора «замечательно написанного первого тома (роман «Сестры», 1921) его трилогии «Хождение по мукам». Второй том («Восемнадцатый год», 1928) и третий («Хмурое утро», 1941) оказались много слабее» (с. 145). С симпатией рисуя облик талантливого «циника», остроумца и блистательного собеседника, любителя «пожить», Анненков воспроизводит свои мифологизированные беседы с Толстым во время его наездов в Париж, уже после его возвращения из эмиграции: «Я уже вижу передо мной всех Иванов Грозных и прочих Распутиных реабилитированными, ставшими марксистами и прославленными. Мне наплевать! Эта гимнастика меня даже забавляет! Приходится действительно быть акробатом. Мишка Шолохов, Сашка Фадеев, Илья Эренбрюки — все они акробаты. Но они — не графы! А я — граф, черт побери! И наша знать (чтоб ей лопнуть!) сумела дать слишком мало акробатов! Понял? Моя доля очень трудна...» (с. 149). Возвращаясь памятью к Петербургу 1910-х, Аннен-

ков пишет о своих современниках, разделивших с ним участь изгнанников, — художнике и историке искусств А.Бенуа, поэте и критике С.Маковском, поэте Г.Иванове. В руководимом Маковским издательстве «Рифма» вышли сборники стихов многих молодых поэтов. Книга Маковского «На Парнасе "Серебряного века" связала прошлое блистательного Санкт-Петербурга с настоящим русской эмиграции. В Иванове он видит поэта, соединившего в своем творчестве традиции Серебряного века и европейского модернизма, сохранив при этом «русскость». Он соглашается с определением Иванова *Р.Гулем*, как «единственного в нашей литературе — русского экзистенциалиста. Он уехал из России, но «не покинул ее», — замечает Анненков, приводя последние стихи Иванова: «Могу ж я помечтать, по крайней мере, / Что я еще лет десять проживу, / Свою страну увижу наяву» (Т. 1. С. 343). Высокая оценка дана книге мемуаров Иванова «Петербургские зимы». Книга иллюстрирована портретами работы Ю.Анненкова.

С.А.Коваленко

АРЦЫБАШЕВ Михаил Петрович (1878—1927).

«Дьявол». Трагический фарс в 4-х действиях с прологом и эпилогом (Варшава: Кн. склад «За свободу», 1925; М., 1994). В пьесе осуждается революция, ее антигуманная сущность. Писатель указывает на безрассудство самой идеи установления идеального порядка на земле, революционного переустройства общества. Автор использует легенду о Фаусте, продавшем душу дьяволу. Сюжет пьесы как бы продолжает сюжет «Фауста» Гете, но герои живут в XX веке, в эпоху, которую автор иронически называет эпохой битвы за «свободу, равенство и братство». Эти высокие понятия имеют в пьесе свою оборотную сторону, и это прежде всего кровь и страдания людей. Герой Арцыбашева так же, как и герой Гете, одержим стремлением познать истину жизни, правду о человеке. Пьеса «Дьявол» стала итогом его поисков истины и его отношения к существующей действительности, размышлений о противоречивой сущности человека, о его стихийных, темных силах, во власти которых он зачастую оказывается. Выполняя пожелания Фауста, Дьявол помогает герою в познании истинной «правды», разбивает его мечты об установлении земного «царства добра». Как и в «Фаусте», сохраняется двуплановость происходящего: земная история героя и философская борьба Добра и Зла. Действие пьесы развивается в обстановке социальной напряженности, в то же время она лишена каких-либо реальных очертаний. Условны не только место и время действия драмы, но и ее образы. Наряду с традиционными героями пьесы — Дьяволом, ведьмой, Фаустом, Маргаритой — введены многочисленные персонажи революционной действительности: социалисты, рабочие, члены комитета, представители революционной интеллигенции, а также условные персонажи, воплощающие в себе отвлеченные понятия, а не конкретные характеры: рыцарь, монах, маркиз и маркиза, философ, астролог, кот, кошка, браво, школьник. Иронически осмысливая классический сюжет, автор стремится подчеркнуть актуальность пьесы, ее связь с современностью. Как и у Гете — Фауст и Дьявол (Мефистофель и Дьявол слиты у Арцыбашева воедино) воплощают разные стороны человеческого «я», а столкновение этих двух героев воспринимается как борьба противопоолжных тенденций в душе человека: веры и сомнения, эмоционального порыва и трезвой, приземленной рассудочности. Во имя революции происходят грабеж, насилие, убийства. Мир подобен шабашу ведьм. Группа социалистов в пьесе показана как группа фанатов и авантюристов, рвущихся к власти. Высокие слова и понятия приобретают двойной подтекст, автор с нескрываемой иронией наблюдает за своими героями, превращая в фарс каждую их фразу: используя технику коллажа, включая в текст цитаты из революционных песен, гимнов, маршей, изменяя при этом основной их смысл (с. 3). Понятие зла у писателя трансформируется, оно приобретает конкретные очертания. Это прежде всего большевики и революция, которую они совершили. Против них, против пассивности и всяческого равнодушия и борется автор пьесы.

О.В.Розинская

«Записки писателя» (Варшава: Кн. склад «За свободу», 1925. Вып. 1). **Черему-**

ха (Варшава: Е.И.Арцыбашев, 1927. Записки писателя. Т. 2).

М.П.Арцыбашев начал печатать «Записки писателя» еще в 1911 в газете «Итоги недели», затем работа была прервана, и он возвратился к «Запискам писателя» в 1917 в газете «Свобода». В том же году «Записки писателя» были изданы отдельной книгой (М., 1917. Т. 1—3). В 1927 вдовой Е.И.Арцыбашевой было осуществлено посмертное издание книги «Черемуха», ставшей вторым томом «Записок писателя». *Д.Философов* утверждал, что «Записки писателя» не похожи на обыкновенные статьи политического характера. Слово Арцыбашева — не слово журналиста и политика, это слово русского писателя, призывающего к политической активности, к писательскому самоотречению. Философов называл героической полосой последние годы жизни писателя, которому приходилось вести борьбу с большевиками, с косностью эмиграции и со смертью. «Политическое завещание дорогого ушедшего можно сформулировать так: примирение — в непримиримости» (Философов Д. Вместо предисловия // «Черемуха». С. 1). В «Записках писателя» Арцыбашев предстает как истинный патриот своей родины, с горечью и болью наблюдавший за ее страданиями на протяжении шести лет после революции. «Я как русский писатель, — писал он в своей книге, — любящий свою родину искренне и просто, как любят родную мать, считал своим долгом не покинуть ее в годину тяжелых бедствий. Поэтому, в течение шести лет, несмотря на опасности и лишения, я оставался в России, и перед моими глазами прошла вся эпопея большевизма, с ее безумным началом и бесстыдным концом» (с. 5). В книге преобладает несколько основных тем: рассказ о «настоящей советской России, о происходящих там событиях, информация об эмигрантской жизни, характеристика современной эмиграции и вопрос о ее будущем, внутренние проблемы и споры, отношение к тем государствам Европы, которые приняли русских, философско-религиозные и этические вопросы. Арцыбашев призывает эмиграцию объединиться, стать политически активной. Он считает, что «долг всех, переживших эти страшные годы, во имя жалости к будущему человечеству, озаботиться, чтобы гнусный лик революционной действительности снова не укрылся за пышными лозунгами, ничего общего с этой действительностью не имеющими» («Черемуха». С. 3). Эмиграция должна поставить перед собой цель вернуться на родину, надо дорожить каждой настоящей минутой, которая может стать решающей, так как все очевиднее становится признание большевиков в Европе. Писатель призывает к организованности и сплоченности, к полному самоотречению во имя любви к родине. В своих статьях он часто напоминал своим соотечественникам, что они покинули Отчизну не для «сохранения серебряных ложек», а прежде всего для сохранения тех «нематериальных ценностей», которые у них стремились отобрать большевики. А любые распри, политические разногласия только «радуют сердца большевиков». Революцию Арцыбашев рассматривает как победу Сатаны, как заговор сил зла против русского народа. С горечью он говорит, что «в огне гражданской войны, ими зажженной, расплавилась народная воля... началась великая служба анархии, началось разложение страны» (с. 6). В статье «Жгучий вопрос» автор объясняет свое решение покинуть родину тем, «что в ней воцарилось голое насилие, задавившее всякую свободу мысли и слова, превратившее весь русский народ бессловесных рабов... Я покинул родину не для того только, чтобы бороться за нее, но прежде всего — для того, чтобы не быть рабом. А потому я и не могу вернуться туда до тех пор, пока не буду иметь возможности вернуться свободным и свободу несущим человеком» («Черемуха». С. 56, 57). В своих статьях автор размышляет о культуре, церкви, национальном вопросе, о молодежи, о комсомоле, о безнравственности и национальном сознании. «Национальное сознание и религия, для писателя, это такая черемуха, каких и не придумаешь. Корни этой черемухи — любовь, чувство красоты, жажда одухотворенности, а от этих корней цветет в жизни и настоящая жизненная черемуха» (Там же. С. 177).

Цикл статей в «Записках писателя» посвящен савинковскому делу и реакции на него русской эмиграции («Гады ползучие», «Фельетонная совесть», «Письмо Савинко-

ва», «Гоголевский черт и эсеровские ангелы»). В них автор пытается проанилизировать случившееся, понять мотивы поступков *Б.В.Савинкова*.

Яростные политические нападки писателя на большевиков привели к тому, что 3 апреля 1925 представитель народного комиссариата иностранных дел Советского Союза вручил польскому послу в Москве ноту в связи с деятельностью на территории Польши террористических организаций и в связи с тем, что Арцыбашев в газете «За свободу!» призывает к террору в отношении советского правительства. «Русские писатели, имевшие возможность разделить изгнание с эмиграцией, — говорилось в одной из статей, посвященных посмертному изданию «Записок писателя», — и на чужбине продолжают свое творчество, отражая и настроения эмиграции, и свое отношение к величайшему из несчастий, постигших Россию» (*Ладыженский Вл.* Сборник статей М.П.Арцыбашева // В. 1927. 2 июня).

О.В.Розинская

Б

БАБЧЕНКО М. (Барс Магдалина Афанасьевна, 1902—1929)

«Их было пять» (Рига: Литература, 1928) — единственный роман писательницы, датированный январем 1928, вышел незадолго до ее смерти (в серии «Наша библиотека». Вып. 39). «В год революции М.Бабченко была 15-тилетней девочкой и до 17 лет прожила в Киеве, злополучнейшем из всех городов российских, наслышавшись и навидевшись там неповторимых, а для ее возраста незабываемых и потрясающих ужасов, — тем более тяжких и опасных, что сама она происходит из офицерской семьи, — писал в статье «Судьба молодых», опубликованной в книге в качестве предисловия, *П.Пильский*. — Отсюда все: явная автобиографичность, подчиненность фактам при технической неискушенности, без притягательных влечений к вымыслу, а взамен их — «честность с собою», — правдивость, искренность и печаль» (с. 10—11). Писательница стремится передать ощущение оторванности эмигрантов от внешнего мира; почти все события происходят на небольшой дачке, расположенной где-то за границей. В портовом городе есть «островок», общежитие, где живут пятеро друзей — пять русских офицеров, или пять бывших русских офицеров. У них разные звания, разный возраст, разные характеры, разные взгляды, и — как следствие — разная судьба. Но есть одно, что всех их объединяет — это любовь, это стремление любить и быть любимым. И они любят, но любят как бы из последних сил, словно не верят, что счастье может быть долгим. И оно действительно оказывается слишком мимолетным; никому, кроме, может быть, Татьянки, не удается обрести спокойное счастье. Прошлое и будущее сталкиваются в романе М.Бабченко в настоящем, и противоречие становится трагическим, неразрешимым. Настоящее неспособно примирить прошедшее с грядущим, оно лишь подчеркивает невозвратность утерянного и невозможность желаемого. Главное в настоящем для полковника Аркадия Тумановского — свято хранить в душе «память о прошлом и веру в будущее» (с. 38). Одни живут прошлым, другие верят в будущее, есть и те, кто пытается «вернуться» в жизнь. Не всем это удается — разбился насмерть Федя, расстреляли в СССР полковника... Лишь для Татьянки, еще совсем юной и не связанной прошлым, жизнь течет своим чередом. Да еще Вовочка, молодой, энергичный, никак не хочет смириться, продолжает бороться за себя, за жизнь, за Россию. Не случайно именно его слова в эпилоге, явно диссонирующие с общей тональностью романа, оставляют надежду на возрождение, как бы меняют ритм, возвращают веру, силу, задор: «Мы нигде не пропадем! По всему свету, Старому и Новому, гремят наши русские имена!» (с. 150). «Островок» — островок в мире, островок в жизни, островок во времени. Сначала герои еще верят, что подобные маленькие «островки» помогают сберечь Россию, что недалек тот час, когда «разрастется наш "Островок" на целый материк» (с. 78), но проходит время — и «распадается» их «островок», как распалась Россия, - уезжают герои и их любимые: кто в Италию, кто во Францию, кто в Америку, а кто и в СССР. Одни погибают, другие продолжают жить, но не это главное для автора — смерть потеряла свой трагизм, перестала восприниматься как «финал». Жизнь идет своим чередом, не слишком обращая внимание на умирающих — будь то люди или целые страны.

П.Пильский, представляя роман, утверждал, что его плюсы и минусы типичны «для всей полосы молодых литературных опытов» (с. 10). Они — следствие «подчиненности факту, полной зависимости от виденной действительности» (с. 7). Отсюда — «отсутствие выдумки», «сюжетная тесно-

та», «художественное безволие» (с. 7—8). Главное достоинство их — в «гордом и твердом решении стать хранителями былых традиций, верности родине и готовности страдать за свои идеалы» (с. 6). Схожее мнение высказывал и рецензент редактировавшегося Пильским журнала «Литература и жизнь»: «Роман М.Бабченко сшит белыми нитками и в рисунках ее видна поспешность, разбившая краски. ...Справедливость, однако, требует отметить, что в романе М.Бабченки мы слышим голоса искренности, чувствуем действительно наблюденную, знакомую жизнь, неподдельный лиризм, правдивость лиц, верность изображения обстановки и быта» (1928. № 2/3. С. 29. Подпись: «-минь»).

Д.Д.Николаев

БАЙКОВ Николай Аполлонович (1872—1958)

«Великий Ван: Жизнеописание тигра, быт тайги, легенды и сказания таежников» (Харбин: М.В.Зайцев, 1936) — повесть с предисловием *П.Краснова*. Перепечатана в альманахе «Рубеж» (Владивосток; М., 1992. № 1/863). «Великий Ван» принес автору мировую известность. Он переведен на французский (1938), итальянский (1940), чешский (1940), немецкий (1941) языки. На китайском языке повесть была опубликована в 1942 (г. Синдзин). Двумя годами раньше, в 1940, газета «Мансю нитинити симбун» («Ежедневная маньчжурская газета»), выходившая в Мукдене на японском языке, из номера в номер печатала повесть. В 1941 она напечатана отдельной книгой в издательстве «Бунгэй сюндзюся» (Токио). В Японии «Великий Ван» выдержал более 10 изданий, причем переводчики были разные. Последнее издание было в июне 1989. На корейском языке повесть вышла в издательстве Кэмонса (Сеул) в 1993. История тигра-владыки маньчжурских лесов и гор, его жизнь от рождения до смерти — таков сюжет повести. Таежные жители называли его Великим Ваном потому, что на широком плоском лбу тигра ясно вырисовывались очертания иероглифа «Ван» — «царь», а на затылке «Дэ» — «великий». Замысел повести возник у писателя под влиянием пленившей его восточной легенды о великом Ване, в котором воплотился Горный дух, царящий над природой. Восточный колорит обозначился уже в самом зачине повести. Как в сезонной поэзии, повествование начинается с изображения четырех времен года. Круговорот в природе обусловливает ритм жизни лесов и их обитателей. Однако картина природы, изображенная русским писателем, непривычна для восточного читателя тех лет. Восточный художник созерцает природу в состоянии вечного покоя, он стремится передать ее «настроение», его мало интересует зрительный эффект. Байков же изображает различные сферы зримого мира, передает многообразную музыку леса. Его пейзаж отличается объемностью, тогда как восточные читатели привыкли к одномерности изображения. В байковской картине маньчжурской тайги восточные читатели находили отпечаток тургеневского пейзажа, это вызывало дорогие им литературные реминисценции. Особый культ тигра на Дальнем Востоке связан с преклонением древних людей перед грозной, сверхъестественной силой гигантского зверя. Дровосеки, искатели женьшеня поклонялись ему и строили в его честь кумирни. Байков переосмысливает восточную легенду, где природа поглощает человека, властвует над ним. Ему дорога идея самоценности человеческой личности. Два существа в повести названы великими. Это Ван и старик Тун Ли, таежный охотник, «читающий» язык зверя, понимающий его душу. Они — главные герои повести — поставлены рядом, наравне, и на их взаимоотношениях автор стремится проверить свою сокровенную идею о мировой гармонии.

Автор «Великого Вана» спорит с современным мифом, будто человек — царь природы. Уважение Вана к человеку очень скоро поколебалось. Какой-то охотник убил его молодую подругу. Тигр мстил охотнику. Катастрофа надвигается все неизбежнее. Появились новые «пришельцы», построившие «железные тропы» и пустившие по ним своих «послушных чудовищ». Ван заревел долго и протяжно, как бы жалуясь и в то же время угрожая могучему врагу. Но рев этот не был услышан. В долгом, протяжном реве зверя слышится и шемящая тоска автора по умирающей красоте шухая, лесного моря, под натиском железного века. С появлением «пришельцев» нарушен установленный веками поря-

док в шухае. Потеряв жизненное пространство, тигры совершают набеги на хутора, фанзы, лесные концессии. Исчезает и дивная музыка звериных ночей. Шухай, превращенный в пустыню, безмолвствует. Началось великое противостояние человека и зверя. И тогда вновь возникает фигура Великого Старика. Он уверен, что надо умилостивить Горного Духа, принести Великому Вану человеческую жертву, ибо спасение — не в противостоянии, ведущем к взаимному истреблению. Ради этого Тун Ли решил пожертвовать собою. В последний раз Тун Ли встретился с Великим Ваном на месте жестокой схватки охотника и зверя. Смертельно раненый осколком разрывной пули, тигр готовился нанести страшный удар врагу. В этот роковой момент между ними встает фигура Старика. Он пришел сюда выполнить свой обет и принести себя в жертву, как требовал того Закона тайги. Ван был поражен и озадачен. Он помнил первую встречу с Тун Ли, когда уступил ему дорогу. И теперь, «поняв его чистые помыслы», Ван должен сойти с его пути. Старик долго шел по следам уходящего Вана. Наконец, зоркие глаза его увидели фигуру могучего зверя, неподвижно лежащего на вершине утеса. Смерть Вана величественна. В самой его смерти — выражение спокойствия, красоты и силы. Душа Человека и Вана пребывают в цветке лотоса до полного очищения и слияния с мировою душой вселенной. В этой аллегории надежда на возрождение Шухая. В ней глубокий смысл народных верований и идейный итог повести. Байкова волнуют нравственные проблемы во взаимоотношениях человека и природы. Он был одним из землепроходцев тех больших и сложных коллизий, которыми знаменуется XX век.

Для русских и западноевропейских читателей «Великин Ван», несомненно, был открытием нового литературного материала с его чудесной природой и древними преданиями. Но повесть была открытием и для восточных читателей. Никто из дальневосточных писателей не изображал так живописно и романтично жизнь тайги, которая была рядом. «Великий Ван», — писал японский писатель Хасэгава Сюн, — показал всю красоту природы Маньчжурии, открыл нам неведомый мир» (Мансю нитинити симбун. 1940. 3 окт.). Японский критик Цуцуи Сюнъити считал, что «в изображении характера животных Байков сравним только с Джеком Лондоном — автором «Белого клыка» (Там же. 1940. 15 мая).

Ким Рехо

«Тайга шумит» (Харбин: М.В.Зайцев, 1938). Зимой 1901 Н.Байков с семьей переводится в Маньчжурию, в Заамурский округ пограничной стражи Китайско-Восточной железной дороги. В 1908 он печатает свой первый рассказ «Тайга шумит» (Природа и охота. № 8) — о красоте маньчжурской тайги. Спустя много лет, находясь уже в эмиграции, под этим же названием Байков публикует сборник из 26 рассказов и очерков. В них автор продолжает тему «Маньчжурия, ее природа и люди», затронутую в его книге очерков «В горах и лесах Маньчжурии», изданной в 1914 в Петербурге.

Главная тема и действующее лицо большинства рассказов сборника — шухай, лесное море маньчжурской тайги. Тайга для Байкова — живое существо: она то настораживается, к чему-то прислушивается, то, нарушая тишину, издает дивную музыку — симфонию первозданной природы. В сборнике «Тайга шумит» талант ученого-натуралиста счастливо сочетается с его поэтическим видением мира. Романтика у Байкова от его увлеченности предметом своего художественного исследования и описания — маньчжурской тайгой. Автор постоянно стремится убедить читателя в реальности всего происходящего, каким бы необычным оно ни казалось. Этим объясняется постоянное указание названий мест и времени действия: «В декабре месяце я охотился по зверю к югу от станции Ханьдаохоцзы, в районе реки Эндохаймыхэ...» (с. 7). Вместо конкретной даты — «в декабре месяце», потому что тайга живет не по годам, а по временам года. Изуродованный раненым медведем таежный охотник Андрей Ляпуной, отвергнутый даже близкими, говорит: «Там, в лесу, я не буду уродом. Природа-мать относится одинаково ко всем своим детям!» (с. 42). Тайга излечивает физические и душевный раны Андрея («Отверженный»). Природа в рассказах Байкова отличается своей многоликостью. Она не только добра к людям. Дика и су-

рова жизнь в тайге. Здесь существует один жестокий и беспощадный закон тайги, основанный на праве сильного, которому подчиняются все — и звери и люди. Молодая интеллигентная женщина, занесенная волею судьбы и вихрем русской революции в дебри Хинганских гор, живет уже по таежным законам. Ее внешность и самое миропонимание претерпевают коренную ломку. Она, не дрогнув, убивает напавших на нее бандитов, не испытывая при этом никакого душевного волнения («Нина-охотница»). «Божий суд» по законам таежников устраивают два друга из-за женщины. «Кто кого первый выследит и убьет, тот будет прав перед Богом и перед людьми». Один погибает, другой остается с женщиной, родившей ему сына от погибшего друга. Они счастливы, никакого душевного дискомфорта, так как все решилось по согласию, по-божески, т. е. по первобытному закону тайги («Драченок»). Отношения человека и тигра опоэтизированы и в рассказе «Сказочная быль». Старый зверолов-маньчжур знает язык зверя, он защищает своего тигра от охотничьих пуль. Тигр ходит за стариком по таежным тропинкам, как собака за своим хозяином, вызывая удивление и восхищение охотников.

Байков чувствует настоятельную потребность рассказать людям все увиденное, услышанное, прочувствованное за многие годы скитаний по просторам Маньчжурии. Жизнь в тайге противопоставляется жизни культурного мира и не в пользу последнего. Цивилизация разрушает первозданную природу. И автор тоскует по ушедшим временам, когда еще «стояли дремучие темные кедровики, не тронутые рукой человека», а человек, «заброшенный сюда случайно, был здесь нежеланным гостем и погибал немедленно, если не был хорошо вооружен и не обладал физическими и духовными качествами, дающими право на жизнь» (с. 117). Байков говорит о «духовном качестве», необходимом для гармонии человека с природой. Таежная быль хотя и главная, но не единственная тема сборника. Байков рассказывает и о превратностях человеческих судеб в те «окаянные годы». В дебрях дремучих лесов, в джунглях современных городов на каждом шагу человека ждет опасность. Герои Байкова отстаивают свои человеческие права в смертельной борьбе за существование и нередко находят гармонию в духовном единении с природой.

«Тайга шумит» опубликована на японском языке в 1942 издательством «Бунгэй сюнзюся» (Токио) в переводе Ниидзума Дзиро и в том же году вышла на корейском языке.

Ким Рехо

БАКУНИНА Екатерина Васильевна (1889—1976)

«Тело» (Берлин: Парабола, 1933; М., 1994) — роман. Книга написана в форме исповеди и посвящена драматической судьбе русской женщины, оказавшейся в эмиграции с дочкой и нелюбимым ею мужем-певцом. Героиня пытается преодолеть одиночество и обрести себя в череде любовных историй, замыкает которую встреча с англичанином-матросом, прекрасным любовником. «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе, — предуведомляет прозаик во вступлении к роману. — Мое я потеряно и заменено образом женщины, отлитой случайно обрушившимися условиями по типовому образцу. В этой женщине я тщетно пытаюсь найти исчезающее, расплывающееся — свое. А нахожу чужое, сходное с другими. Следовательно, и рассказывая о себе, я говорю о других» (с. 9). Роман вызвал разноречивые отклики в прессе, в том числе отрицательные. По мнению Всев. Байкина (Молва. 1933. 12 марта), обвинившего Бакунину в грубом натурализме, эта книга — «не последняя откровенность ничем не приукрашенной правды (как видимо хотелось бы автору), но надуманность, ложь и бесстыдство». Сдержанно отнесся к произведению писательницы *Г.Адамович*, отказавший произведению в художественности, назвав его лишь «человеческим документом» (ПН. 1933. 9 марта). Особенно нелицеприятному разбору книга Бакуниной была подвергнута в статье *В.Ходасевича* (В. 1933. 11 мая): согласившись с оценкой своего коллеги, критик отмечает, что причина неудачи романа — в тривиальности, посредственности самой героини: «Некий прискорбный естественный отбор навсегда ограничивает ее выбор кругом мужчин столь же незначительного

уровня, на котором стоит она... Она предпочитает воображать, будто причина ее частной неудачи лежит в некой мировой трагедии: в не существовании той "романтической", как она выражается, любви, которую выдумали поэты и философы. Иными словами — свою маленькую историю силится поднять до степени мирового "вопроса", до степени эротической трагедии. Однако, по мнению Ходасевича, «тут нет никакой эротической трагедии, а есть цепь половых неудач — разница преогромная». Назвав историю, повествуемую в романе, «мещанской драмой», критик замечает: «Любопытно при этом (и весьма характерно), что обыденности своей сексуальной истории эта героиня отнюдь не сознает, в то время как обыденностью своего быта томится до чрезвычайности. Между тем, строго говоря, эта обыденность, данная автором как бытовой фон, в действительности составляет самую интересную и даже единственно интересную сторону книги». Более благожелательно подошел к роману *М.Цетлин* (СЗ. 1933. № 53). Отметив влияние на писательницу автора «Любовника леди Чаттерлей» Д.Лоуренса, он утверждает: «Все тяжкое и отвратительное: обезображивающее приближение к старости, уродство неодухотворенной физической любви, неприглядность бедного и грязного быта, наконец, более духовные переживания — боязнь людей, одиночество, нелюбовь, переходящая в жалость — все это передано превосходно» (с. 455). Впрочем, по мнению критика, Бакунина «попробовала сказать в своей книге: все в мире отвратительно, кроме истинной любви, зато эта любовь восхитительна» (с. 456). С этой оценкой солидарен и *Ю.Фельзен* (Числа. 1933. № 9): «Все, что "сейчас", вся статическая сторона чрезвычайно автору удалась. "Вчера", "история", романтическая последовательность менее убедительны, порою даже необоснованны... Эпизод с англичанином, предельно откровенный, мне кажется совсем неудавшимся, хотя меньше всего в нем цинизма и порнографии» (с. 218). По мысли критика, «Бакунина сумела как немногие другие показать людей душевно-опустошенных, недоумевающих о неприглядной своей жизни, и страшный быт ее героев не только узкоэмигрантский, но и в каком-то смысле типический» (с. 218).

М.Г.Павловец

«Любовь к шестерым» (Париж: Б.и., 1935; М., 1994) — вторая прозаическая книга писательницы, по общему мнению критиков — неудачная. В романе повествуется о немудреной судьбе «бальзаковского возраста» дамы и ее любви к детям, старикам, мужу — «специалисту по вопросам горного хозяйства» — и не первой молодости любовнику. *В.Ходасевич*, сопоставляя книгу с первым романом Бакуниной — «Тело», не без язвительности замечает: «Оба романа написаны от первого лица и представляют собою как бы две сексуальные автобиографии некрасивых, стареющих, но до крайности «обуреваемых» особ... Г-жа Бакунина, по-видимому, хотела во втором высказать то, чего не договорила в первом». Однако, по мнению критика, в романе отсутствует фабула и «взаимоотношение этих любвей настолько элементарно, в переживаниях героини они совмещаются так механически, что никаких психологических осложнений не возникает». В передаче самых интимных переживаний и ощущений, идя путями, в русской литературе проторенными В.Розановым, как считает Ходасевич, Бакунина у Розанова «ничему решительно не научилась, кроме своеобразной откровенности признаний, которые даже далеко превзошла», а глубокомысленность рассуждений в романе — надуманна. Вывод критика: «Книга Бакуниной представляется мне совершенной ее неудачей... Как психологический тип, героиня г-жи Бакуниной оказалась не трагична, а забавна, потому что вся ее "философия и психология" уже очень явно сводится к физиологии» (В. 1935. 1 авг.). Не приняла новой книги писательницы и *З.Гиппиус* (СЗ. 1935. № 8): признавая несомненный талант автора, она тем не менее отказывает роману в художественности: «К литературе все это, конечно, отношения не имеет» (с. 478). Задаваясь вопросом о влиянии Д.Лоуренса, которому, видимо, подражает Бакунина, Гиппиус категорически разводит творчество этих двух авторов: «Странное влияние: у Лауренса была своя идея, пусть ошибочная; в романе же Бакуниной ничего нет, все незначительно и ничем не оправдано» (с. 478). С репликой по поводу романа Бакуниной выступил и *П.Пильский* (Сегодня. 1935. 22 июля).

М.Г.Павловец

БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич (1867—1942)

«Под новым серпом» (Берлин: Слово, 1923) — роман в трех частях, описывающий историю живущей в провинции дворянской семьи, разворачивающуюся в период между «спутанными годами только что кончившегося в России рабства» (с. 31) и годами, когда «великая линия истории великой страны... сломалась по недосмотру... по злой воле тех, в чьих руках были судьбы» (с. 179). В романе выведены три поколения «дворянского гнезда»: старшее — помещица, смотрящая на мир с позиции властного крепостничества, среднее — ее сын, который «кротости и мягкости... был исключительной» (с. 45), и невестки, которая «более всего на свете любила... всю полноту воли» для всех (с. 31), и младшее — трое их сыновей, чье становление пришлась на время общественного «слома». Жизни на лоне природы, развивающейся по естественным законам бытия, дающей счастье супружеской любви для родителей и возможность гармонического развития для детей, противопоставляется тревожная «жизнь большого человеческого мира», идущая неестественным «своим чередом» (с. 179) и вторгающаяся в мир счастливой семьи, члены которой привыкли «к медлительной правильности всех изменений, которые осуществляются в природе» (с. 302). Появление «двух выходцев из Ада, которые зовутся Война и Революция» (с. 376), автор объясняет тем, что в ходе реформ уклада страны, посеявших раздор между помещиками и крестьянами, «обманута была народная душа» (с. 180) — «разве бедность не та же неволя?» (с. 110), — а ключевыми к пониманию трагедии Россия являются слова «земля» и «воля», причем в смысл последнего «была введена ложь» (с. 180), в результате чего сбылось пророчество Достоевского «о бесах». Явно автобиографические черты носит образ младшего сына — Георгия Гиреева, уменьшительное имя которого — Горик — образовано от слова «горе» и в котором рано пробудился поэтический талант — «запечатленный родник раскрылся» (с. 302), в результате чего «в последнее десятилетие изношенного века... ослепительно-звонко и освобождающе-свежо зазвучал» его «молодой голос» (с. 376—377). Роман отличает поэтический язык, в ткань его текста вставлены лирические стихотворения. Картины природы пронизывает дух пантеизма, ощущение, что есть некий «Звездоликий, Тот, Кто есть жизнь и любовь и путь» (с. 380). Наиболее сильно это выражено у молодого поэта, поэтому он «видел Новую Луну, вернее, чувствовал ее» (с. 379). В связи с этим уместно вспомнить характеристику, данную Бальмонту *Н.Тэффи*. «Всегда поэт. И поэтому о самых простых житейских мелочах говорил с поэтическим пафосом и поэтическими образами» (В. 1955. № 47. С. 66).

Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*) пишет по поводу романа, что «личные, может быть, автобиографические мотивы перекликаются с общественными, и сквозь облик русской семьи просвечивает новейшая русская история», при этом «на всем... отпечатались следы того присущего автору настроения, в силу которого дух свободолюбия сочетается у него с гневным отвержением русской революции». Кроме того, автор «как будто не изжил еще влияние тех кружков», которые он так критикует (имеются в виду «кружки самообразования» молодежи), и вообще в романе содержится «клевета» на классическое образование в стенах русских гимназий. Рецензент отмечает характерный для творчества Бальмонта недостаток — несоблюдение «закона эстетической экономии», в результате чего текст романа отличает «рыхлость». Вывод: «Бальмонту тесно в собственной прозе», его одолевает «соблазн перейти в стихи», и он этого «искушения не выдерживает», результатом чего является «изобилие напевностей», «волна лиризма» и то, что «очень интересную семейную хронику» приходится «извлекать из-под вязкого слоя бесчисленных стихотворений в прозе» (Руль. 1923. 24 июня).

А.Бахрах считает, что «вряд ли можно согласиться» с тем, что данная книга Бальмонта является романом и, сравнивая ее с «яркой праздничной ракетой, переливчатым снопом бенгальских огней просиявшей в монотонном и тусклом небе», определяет книгу как «без малого лирическую поэму». Такая позиция объяснена тем, что для этого произведения «проза только форма.., внешняя оболочка», оно «лишено органической завязи романа» и изобилует «лирическими отступлениями». Тем не менее, рецензент считает, что у Бальмонта получилась «живописуемая картина эпохи», отра-

жающая «быт русской провинции», «уходящий крепостной быт» и «нарождение, рост и укрепление сознания юного Горика», в образе которого «чувствуется несомненная автобиографичность». Отмечая, что «проза поэта» может показаться «надуманной и искусственной», рецензент считает, что «новая книга Бальмонта мыслится именно падающей звездой, во время своего полета замечаемой лишь немногими пристальными наблюдателями» (Дни. 1923. 9 сент.).

Л.Г.Вязмитинова

«Где мой дом?» (Прага: Пламя, 1924) — книга очерков, датированных 1920—1923, включающая в себя 22 очерка и перевод «трагической песни современного итальянского поэта Анджьоло Орвиэто» «Verso l'Oriente» (Милан, 1922). В качестве эпиграфа предпослано стихотворение, заканчивающееся строкой «Одно лишь слово нужно мне: Москва». Темой очерков, написанных, как это неоднократно указывается автором, являются воспоминания о России, особенно подробно — о жизни в «подмосковном местечке Н., где «автор «провел часть зимы в 1919 и где» он «погибал со своими от голода и холода» (с. 20), и размышления о мировой и русской литературе, особенно — о поэзии. Главный вопрос, на который пытался найти ответ автор книги, анализируя события своей жизни и происходящее в мире, — место поэта. «Изойдя, — как он сообщает о себе, — из проклятой берлоги, где дьяволы мучают всех, кто на них не похож и не хочет походить» (с. 25), он, тем самым, «простился с... родной Москвой 25 июня 1920 и уехал через Петербург в Нарву и в Ревель» (с. 24) и далее через Германию во Францию, где ощутил, что «душа моя разлучилась с телом» (с. 28). Ощущение трагичности усиливается, если вспомнить, что Бальмонт много и охотно жил за границей и все, кто знал его, отмечали редкую приспособляемость к чужим странам. *Н.Тэффи* отмечает: «Для Бальмонта было естественным в Польше проникаться всем польским. В Японии он чувствовал себя японцем, в Мексике мексиканцем» (В. 1955. № 47. С. 64). В.Третьяков пишет: «Для Бальмонта нет чужого. Он меняет лики и все-таки всегда остается собой» (Перезвоны. 1927. № 33. С. 1060). Однако *Ю.Терапиано* отмечает: «К.Бальмонт обладал редкой способностью перевоплощаться в чужое, оставаясь в то же время глубоко связанным с духом своего народ» (Современник. 1968. № 17/18. С. 104). Поэтому вынужденный разрыв с Россией привел к осознанию трагедии происшедшего в ней и осмыслению своей вины: «Революция — гроза. Не я ли сам тоже говорил это? И я? Да, и я сказал эту неверность не однажды» (с. 30). И далее: «Мне душно от того воздуха, которым дышат изгнанники... я спрашиваю себя с горечью: не лучше ли быть мне в тюрьме — там, чем на свободе — здесь? И действительно ли я здесь — свободен?» (с. 131—134). Со словами, вынесенными в название книги, в одноименном очерке отчаянно обращается к автору женщина, «одетая как крестьянка, которая собралась в дальний путь» (с. 179) и в отношении которой другой — близкий автор — поэт (*М.Цветаева*) говорит: «Ведь это же к вам приходила — Россия» (с. 182). Безысходность автора усиливается ощущением, что поэту вообще нет места в мире, который, «грубо захмелев от преступно излитой им не считанной крови, только и делает, что брызжет на душу грязью и кровью и слепо убивает певчих птиц» (с. 137).

Ю.Айхенвальд в газете «Руль» (Б.К. // 1924. 23 марта) отмечает как недостаток «аффектацию... излишнюю красочность изложения, преувеличенного как в восприятии, так и в воспроизведении», а также то, что ответ на главный вопрос книги «сам собою ясен для каждого из русских, кто живет не дома и кому хочется домой». Айхенвальд, отмечая, что от книги идет «ощущение бездомности», оценивает ее как «талантливо и певуче написанную», «носящую.. знаменательное и элегическое название» и представляющую из себя «сплошное стихотворение в прозе». Рассматривая ее как посвященную «самым разнообразным темам», сквозь которые «проходит личность поэта», он резюмирует: «раскаивается поэт» и «никогда уже более не поверит он ни в какую революцию» (Сегодня. 1924. 22 апр.). *Б.Евреинов* оценивает книгу как «яркие, палящие, несущиеся вихрем страницы», «мысли вслух», содержащие «воспоминания о недавно пережитом, литературные сопоставления и параллели». Автор ее, считает рецензент, «ждет и поет, поскольку он, как птица, не может не петь». Вывод: «книга яркая, умная и, несмотря на

кажущуюся разбросанность, цельная по внутреннему смыслу и заданию» (За свободу! 1924. 23 июня). *П.Потемкин* прежде всего отмечает, что книге предпослан «прекрасный сонет» («Только»), ради последнего слова которого — «Москва», служащего обозначением дома автора, «написана вся книга, содержанием которой является то, что "певчая птица", поэт Бальмонт разочаровался в Европе, любит Россию, не верит в то, что она умерла... но в Россию не вернется». Однако, по мнению рецензента, «Бальмонт счастливее многих и многих, тоскующих по тому же слову», «ибо дом автора — это его Слово... больше, чем дом... это его стихия», и заключительная строка сонета должна звучать так: «Одно лишь Слово нужно мне» — поскольку «стоит только прочесть эти очерки, посвященные поэзии и поэтам почти всего мира... остановиться на его манере писать, на певучести его строк... чтобы понять, что перед нами истинный поэт и царь слова» и «если как человек он еще ищет своего дома в слове "Москва", то как поэт он нашел уже давно и навеки в слове "Слово"» (Огни. 1924. 25 февр.).

Л.Г.Вязмитинова

«Мое — Ей: Россия» (Прага: Пламя, 1924) — книга стихов, включающая в себя 65 стихотворных произведений с общей датой 1923. Смысл названия книги раскрывается в строках одноименного стихотворения: «Всем сердцем я в моей России // ...Я весь — Ея. Она — моя». В статье к столетию со дня рождения Бальмонта, *Ю.Терапиано* пишет, что Бальмонт «постоянно думал о России, он очень любил ее и, живя за границей, все время мечтал о ней, но не мог говорить о ней иначе, как в своей прежней манере», а «в стихах Бальмонта зарубежного периода нет уже прежнего подъема, оргиастических порывов и прежней восторженности, они суше, беднее и, по всей вероятности... слабее прежних его стихов» (Современник. 1968. № 17/18. С. 105—106). Мнения рецензентов после выхода книги разошлись. Е.Шевченко считает, что название книги оправдывают только 5—6 первых стихотворений, а «большинство... не отличается ничем особенным от прежних... И если в них по преимуществу звучит Россия, то Россия эта яркая, многоцветная, волшебная, сказочная, Иван-царевича Россия», а автор их — «никогда не тускнеющий поэт и король». Из содержания книги можно сделать вывод, что «златовейна» и лучезарна вера Бальмонта во тьме глубокой русской ночи. Бальмонт и в эту ночь остался верным себе светлым солнцепоклонником и уверен: «твердыня ночи сгорит в огне» (За свободу! 1924. 27 окт.). Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*) считает, что данный сборник, «основной мотив» которого — «патриотический в лучшем смысле этого слова», «ни внешне, ни внутренне, ни своим звучанием, ни своим содержанием... к прежнему Бальмонту ничего не прибавляет», но «ничего и не отнимает» и характеризуется «свойственной ему вообще стихотворной риторикой», «чересчур приподнятой и пышной звонкостью» и несоблюдением «мудрого правила эстетической экономии». Тем не менее рецензент предсказывает книге успех, поскольку ее «тема отвечает настроениям эмиграции». В.Лурье полагает, что это «прекрасная книга стихов, и всякий, желающий поистине проникнуть в мир подлинной поэзии, любви и гармонии, должен читать ее», поскольку «после ряда лет поэт снова создал цикл лирических стихотворений, отвечающих по силе и яркости лучшим его произведениям». Автор «весь... проникнут любовью к родине, той единой непрекращающейся любовью, на которую способен национальный поэт», книга «точно солнечный день среди ненастья всего того, что пишется и издается сейчас русскими вне России» (Дни. 1925. 15 марта). *Б.Зайцев* в статье к пятидесятилетию литературной деятельности Бальмонта как главное отмечает, что этот поэт всегда был и остается «жар-птицей литературы русской, отливая всеми цветами радуги», верным словом, провозглашенным на вершине славы: «А если день погас, / Я буду петь... Я буду петь о Солнце / В предсмертный час!» (СЗ. 1936. № 61. С. 188).

Л.Г.Вязмитинова

«Светослужение 1936, август — 1937, январь; Стихи» (Харбин: Заря, 1937) — последняя прижизненная книга Бальмонта. Сборник написан сразу после того, как русское зарубежье отметило пятидесятилетний юбилей творчества поэта, и 50 стихотворений в «Светослужении» — цифра не случайная. Включены и небольшие циклы,

сам автор считал каждый из них единым стихотворением. Некоторые стихи Бальмонт послал в периодические издания. Два сонета под общим названием «Памяти Пушкина» были напечатаны в однодневной газете «Пушкин» (1937) под редакцией Н.К.Кульмана. Опубликованный в конце сентября или в начале октября 1937 в Харбине сборник остался неизвестным эмигрантскому читателю в Европе и в Америке. В СССР восемь стихотворений из сборника были напечатаны в 1980 («Избранное». М.). Около двадцати вошло в книгу: Бальмонт К.Д. Светлый час. М., 1992 (в разделах «Светослужение» и «Из архива»). Стихи в сборнике не датированы. Даты можно установить по авторизованной машинописи в архиве Индианского университета (Блумингтон). Почти все стихотворения написаны в Тиаисе (Франция) до переезда Бальмонта в Нуази-де-Гран в начале 1937.

Открывая «Светослужение» стихотворением «Тени», Бальмонт подчеркивал связь со своими знаменитыми «Уходящими тенями» («Я мечтою ловил уходящие тени...») из сборника «В безбрежности» (1895). Связь с ранним творчеством очевидна, собственно новаторства в «Светослужении» немного — тот же бальмонтовский «моментализм» («Я умею мгновенно отдаться порыву И, как ветер, обвеять лобзанием ниву»); те же цветистые составные прилагательные (огненнопламенный, пламепляшущий, синеалый, светлозвончатый, сребротканный, среброокий, громокрылый); характерные красивости («Моя роза Рая» или «Греза нежного счастья»), обилие заглавных букв, многообразие размеров и многократная рифма, усиленная аллитерация, знакомые эпитеты («пленительные грезы», «усталые травы»), условнопоэтическая лексика, рефрены, доминирующая над смыслом напевность. Встречаются мадригал, газель, романс («Но я тебя любила!»), имитация фольклорной песни («Осень брошенная»). Лирика для автора — это «песнь», преимущественно любовная: «В сердце звонком все же столько песен есть. Что считайте их, устанете, не счесть». Стихи он не пишет — он поет экстатические «гимны любви». Его определение поэзии — это «Сонм Златопламенных слов». Тематический репертуар остался в основном прежним: женственный лик красоты, краски заката, грустящий заброшенный сад, ледоход, приход весны, страсть («Кто без страсти, тот мертвец»). Богоборческий мотив соседствует с евангельским. Эмоциональный подъем — особенность «Светослужения». Вся образная система подчинена стержневому символу, выраженному длинным рядом синонимичных метафор: непрерывная «творческая пряжа», «шаманство тягучего пенья», «хмельная кровь», «безумствующий бред», «путь золотой» и др. Бальмонт до конца остался поэтом символистской ориентации, приверженцем иносначащих образов и переносных значений.

Появление сборника на окраине российского рассеяния, в Маньчжурии, не следует считать причиной замалчивания. Молодые читатели не видели в Бальмонте современного поэта. В харбинском «Рубеже», после выхода книги появился отклик Н.Резниковой. Рецензент видит в Бальмонте «обломок изумительного расцвета русской поэзии». Но все это «уже бесконечно далекое». В Бальмонте слишком много восторженности: «современные поэты больше не могут так восторгаться». Он определенно «поэт прошлого». Читая его, — писала Н.Резникова, — мы «не можем не чувствовать несозвучность его превосходных стихов нам и нашим дням» (Рубеж. 1937. 27 окт.). Вспоминая о встречах с Бальмонтом во Франции, *Ю.Терапиано* заметил, что суд был «над поэзией Бальмонта очень строг». «Наше поколение поэтов — суше и строже... Буйственная оргиастическая страсть... стала представляться слишком внешним, неискренним — «литературой» (Дальние берега. М., 1994. С. 146). Старшее поколение эмигрантов воспринимало Бальмонта по-своему. *А.Амфитеатров*, получивший от Бальмонта стихотворения из еще неопубликованного «Светослужения», говорит о них как о превосходных, «гораздо лучших, чем писал он в последние годы» (Флейшман Л. и др. Русская печать в Риге. Stanford, 1997. Кн. 5. С. 24). Стихи «Светослужения» Амфитеатров прочел перед русской аудиторией в Италии: «Я их прочитал, и поэту была сделана заочная овация» (Там же. С. 27). *Альфред Бем* говорил о позднем Бальмонте, что для самого поэта каждое написан-

ное им стихотворение — не переживание, а жизнь, что «поставленный в условия свободного развития» в эмиграции, он мог «продолжать свою литературную деятельность в прежнем направлении» (Бем А.Л. Письма о литературе. Прага, 1996. С. 253, 335).

Вадим Крейд (США)

БАРЯТИНСКИЙ Владимир Владимирович (1874—1941)

«Le Mystère d'Alexandre I^er^ (1825—1925)» (Paris: Editions de la Société historio-genealogique Russe en France, 1925. Цитируется по кн.: Барятинский В.В. Царственный мистик. М.: ТЕРРА, 1997). Впервые книга была опубликована на русском языке: «Царственный мистик (Император Александр I-ый — Федор Козьмич)». СПб: Прометей, 1912. В дополненном и переработанном виде вышла на французском языке в 1925.

Цель Барятинского найти разрешение вопроса о подлинности смерти имп. Александра I в Таганроге 19 ноября 1825. Не была ли то мнимая смерть, а сам он, Александр I, удалился от мира и окончил жизнь в образе старца Федора Кузьмича вблизи Томска 20 января 1864. Барятинский намечает схему своего исследования: «1) Имел ли император Александр I намерение оставить трон и удалиться от мира? 2) Если он имел это намерение, то привел ли его в исполнение в бытность свою в Таганроге, или же скончался, не выполнив своего намерения? 3) Если он скрылся из Таганрога, а не умер, то можно ли отождествлять с его личностью личность сибирского старца Федора Кузьмича?» (с. 4). В качестве доказательства того, что у Александра I было намерение удалиться от мира и посвятить остаток жизни служению Богу, Барятинский приводит высказывания и исторические документы людей, знавших императора при жизни: его любимый флигель-адъютант А.И.Михайловский-Данилевский, который повсюду сопровождал Александра I; ученый, историк Н.К.Шильдер («История Александра I», 1897—1898. Т. 1—4); записки Вел. кн. Александры Федоровны (впоследствии Императрицы, супруги Николая Павловича); записки Вел. кн. Константина Павловича; воспоминания принца Оранского; записи по дням и часам кн. П.М.Волконского, генерал-адъютанта и друга Александра I; воспоминания митрополита Филарета; барон М.А.Корф («Восшествие на престол Императора Николая Павловича», 1848); воспоминания его лейб-медиков — Я.В.Виллие и Д.К.Тарасова; письмо Александра I к А.А.Закревскому (14 авг. 1825). Оппонентами версии Барятинского выступают Вел. кн. Николай Михайлович и историк Г.Василич. Но и у них Барятинский находит намеки на не совсем нормальное психическое состояние Александра I. Так, Г.Василич приводит слова современников о том, что Государь находился «как бы в каком-то душевном затмении», хотя в своем труде «Император Александр I и старец Феодор Кузьмич» (М., 1909) категорически заявляет: «Между Императором Александром I и старцем Феодором Кузьмичем никакой связи... нет» (с. 195).

Впервые, полагает Барятинский, Александр I заговорил о необходимости ухода монарха со своего поста в возрасте сорока лет, будучи еще физически и психически здоровым. В подтверждение этого довода он приводит два эпизода: речь Александра I во время поездки по России, в день отъезда его из Киева 8 сентября 1817, за обедом, когда зашел разговор об обязанностях людей различных состояний, «равно и монархов»... Он (император) «должен оставаться на своем посту только до тех пор, пока его физические силы ему это позволяют. По прошествии этого срока он должен удалиться» (с. 5); в присутствии Н.К.Шильдера во время закладки храма на Воробьевых горах Александр I выразил сомнение в том, что навряд ли ему удастся увидеть храм, хотя ему в то время было сорок лет, и он «мог бы надеяться видеть что-либо при себе» (с. 6). Барятинский приводит автограф старца Федора Кузьмича, который похож на почерк Александра I и воспоминания людей, знавших Ф.Кузьмича, манеры которого изобличали в нем царственную особу, человека, не похожего на простого крестьянина.

Свое исследование Барятинский заканчивает выводом о том, что он воспользовался всеми известными и доступными документами, «сопоставил их, а затем — пусть каждый судит по-своему. По-моему, Император Александр I не умер в Таганроге, а

удалился от мира и скончался в 1864 г. в образе Федора Кузьмича» (с. 104).

Л.Н.Толстой заинтересовался этой историей. В 1912 (посмертно) вышло его произведение «Посмертные записки старца Федора Кузьмича».

Во вступлении к книге Барятинского «Тайна Александра I (1825—1925)» по-французски историк Э.Де Морсье пишет: «Нам, кажется, что мнение кн. Барятинского гораздо ближе к истине или по крайней мере вероятной истине» (с. 1—2). Сходные мысли также и в исследованиях жизни и смерти Александра I у историков К.Валишевского и А.Эделлина. Президент «Комитета русского историко-генеалогического общества» П.Демидов во вступительном слове к книге Барятинского пишет: «Считаем своим долгом опубликовать французский перевод произведения одного из своих членов кн. В.В.Барятинского» (с. 14).

Л.Л.Черниченко

БАХРАХ Александр Васильевич (1902—1985)

«Бунин в халате» (N.Y.: Bayville, 1979; М.: Согласие, 2000 — цитируется по этому изданию). Знакомство Бахраха с *И.А.Буниным* началось еще в предвоенные годы и стало особенно близким во время оккупации, когда Бунин предоставил молодому писателю приют на своей вилле в Грасе. После войны они продолжали регулярно встречаться. Бахрах стал свидетелем последних часов Бунина. Книга, создававшаяся несколько десятилетий спустя, не ставит целью дать интерпретацию литературного наследия Бунина или законченный очерк его жизни. Бахрах рассказывает то, что ему запомнилось за годы тесного общения, ибо Бунин писатель такого масштаба и значения, «что любая памятка о нем — будь то серьезная, будь то пустяковая — необходима для будущего и незачем обходить молчанием некоторые, хотя бы теневые, стороны его жизни, разбавлять их розовой водицей и способствовать распространению "легенд"» (с. 17). Сам Бунин нередко забывал реальные картины своего прошлого: они для него становились художественными картинами, пережитое преображалось в согласии с эстетическими законами, и это создает, на взгляд Бахраха, серьезные дополнительные трудности для биографов. Обратившись к книге Бахраха, биографы, по его заверениям, найдут неретушированный отчет о реальных событиях и обстоятельствах. Сказанное относится прежде всего к тем эпизодам, которые Бахрах имел возможность наблюдать собственными глазами: к развязке романа Бунина с *Галиной Кузнецовой* и ее бегству с Маргаритой Степун, к отношениям с жившим в доме Бунина и все более им ненавидимым *Л.Зуровым*, который в литературе был самым последовательным бунинским учеником, к последним парижским годам писателя, его поздней старости. Но вместе с тем память Бахраха удержала (другой вопрос, насколько полно и точно) многие высказывания Бунина о его литературной молодости и о русском литературном Париже между войнами, о писателях, с которыми он то сближался, то расходился на протяжении своего творческого пути, — о *Куприне*, *Шмелеве*, *Ходасевиче*, *Набокове*, *Мережковском*. Пристрастность многих бунинских суждений о современниках Бахрах не пытается сглаживать, отметив, что она с годами лишь становилась все более очевидной. Заговорив о Куприне, Бунин вспоминает только его болезненную злопамятность и бурные капризы, о Ходасевиче говорит, что тот «со своим маленьким чемоданчиком прошествовал по жизни с таким видом, точно у него горы багажа» (с. 163), а о дневниках *Гиппиус* отзывается как о грубой подтасовке: это пророчества «постфактум», она специально сушит чернила и не меняет почерк, чтобы выглядеть прозорливой, хотя на самом деле описывает, меняя даты, уже случившиеся события (с. 165—166). Особую ценность в книге предсталяет рассказ о конфликте Бунина с *Зайцевым* в первый послевоенный год, когда Зайцев без достаточных причин заподозрил своего давнего литературного знакомца в «большевизанстве». Несостоятельность этих предположений Бахрахом показана с убедительностью. *Ю.Иваск* (НЖ. 1979. № 137) писал: «Воспоминания А.В.Бахраха явно последнее и очень правдивое, живое свидетельство о Бунине ...Бахрах Бунина не идеализирует, но по-настоящему любит, и его Иван Алексеевич — во всех своих противоречиях — живой и всегда даровитый» (с. 205—206).

А.М.Зверев

«По памяти, по записям: Литературные портреты» (Париж: La presse libre, 1980) — мемуары А.Бахраха воссоздают мозаику жизни русского литературного зарубежья за полвека. Он был знаком с писателями берлинской и парижской эмиграции как старшего поколения, покинувших Россию в расцвете славы — *И.Буниным*, *А.Ремизовым*, *Тэффи*, так и с вступившими на литературную стезю вдали от родины. Литературные портреты или критические эссе посвящены *К.Бальмонту*, *Н.Бердяеву*, Бунину, *А.Белому*, Ремизову, Тэффи, *М.Алданову*, *Д.Мережковскому*, *А.Толстому*, *М.Цветаевой*, *С.Юшкевичу*, *П.Муратову*, *Л.Шестову*, *Ю.Айхенвальду*, *С.Маковскому*, *Е.Кузьминой-Караваевой* (Скобцовой) — в эмиграции Матери Марии, *Дон-Аминадо*, *Д.Кнуту*, *А.Гингеру*, *А.Ладинскому*, А.Скрябиной, *Б.Вильде*, *А.Вертинскому*, *Б.Божневу*, *Б.Зайцеву*, *А.Чаянову*, *В.Корвину-Пиотровскому*, *В.Набокову* (Сирину) и др. Несколько зарисовок посвящено литераторам советской России, с которыми встречался Бахрах в Москве, Берлине и Париже — Б.Пастернаку, Б.Пильняку, И.Бабелю. Описывая свои встречи в Париже с кумиром своей юности Мережковским «в знаменитой в анналах русской литературы квартире на "рю де колонель Бонне"» (с. 29), Бахрах вспоминает изречение Мережковского, произнесенное весной 1921 на каком-то многолюдном собрании в Париже: «Мы не в изгнании — мы в послании» (с. 28), и приходит к выводу, что «изгнание», но не «послание» стало уделом эмиграции в силу объективных причин и сам Мережковский «погас именно тогда, когда очутился в "изгнании", не достигнув того (да это было и немыслимо), чтобы быть в "послании"» (с. 31). Бахраху довелось четыре военных года прожить под «Бунинской кровлей» и разговаривать с ним в самый канун кончины: «В тот день — последний его день — при моем приходе он открыл веки, поворочался, откашлялся, затем с заметно нараставшей взволнованностью стал говорить о бессмысленности смерти, о том, что не может ни уразуметь, ни принять, как это может статься, что вот был человек и вот его не стало. Все он мог, по его словам, вообразить, все понять, все почувствовать кроме «не существования» (с. 11). В очерке «Кламарский мудрец» описываются встречи с Бердяевым, первая из которых относится к осени 1922, через несколько дней после того, как в штеттинском порту пришвартовал пароход с группой виднейших представителей русской интеллигенции, высланной из Советского Союза, а последняя — к одному из майских воскресений 1948, в Кламаре. Бахрах приводит обращенные к нему последние слова Бердяева: «Помните только, что на прощание сказал вам старый Бердяев, это вам в жизни пригодится: истина никому и ничему не служит, ей служат» (с. 76). В эссе «От Сирина к Набокову» отстаивается взгляд на Набокова, как на русского писателя. «Набокова нередко упрекали в том, что он, мол, не «русский» писатель, не только из-за того, что часть его книг написана по-английски или что их действие развивается за границей или в какой-то неотмирной стране, но, главным образом, потому что внутренний ландшафт его книг отнюдь «нерусский»... То, что Набоков получил с «молоком матери», то, что ему в отроческие годы дало пребывание в родительском имении в окрестностях Луги, то, что он вынес из стен воспетого Мандельштамом Тенишевского училища, было в нем, несмотря ни на что, невытравимо» (с. 103). Обратившись к писателям сатирикам и юмористам, хорошо известным читающей России — Тэффи и Дон-Аминадо, Бахрах отмечает в их эмигрантском творчестве «не только смех, но порой и слезы» (с. 45). О «причудливости» судьбы Л.Шестова, «вероятно, более известного и популярного у западных читателей, нежели у своих соотечественников», рассказывается в очерке «Антифилософ». Обратившись к последнему роману Алданова «Самоубийство», мемуарист размышляет об историзме писателя, о его взгляде на новейшую историю Европы, о виновниках «самоубийства» России, в ряду которых государственные и политические деятели, ученые, меценаты, вовлеченные в круговорот истории от войны 1914 до подготовки большевистского переворота. В портрете «одесского Жильблаза» — популярного дореволюционного беллетриста С.Юшкевича подчеркивается доброта и широта натуры писателя, создавшего в эмиграции книгу «Эпизоды» (1923), повествовавшую о бедствиях еврейской семьи в годы военного коммунизма на Юге России. Попытка обрести новую тему в пьесе, которую Бахрах характеризует, как «некое сочинение Метерлинка "для

бедных", привела к неудаче, которую Юшкевич тяжело переживал. В своем повествовании «Об одном графе» Бахрах создает облик Алексея Толстого, в то время редактора сменовеховской газеты «Накануне». Об авторе «Скифских черепков», первой книге Е.Кузьминой-Караваевой, о ее жизни в Париже и мученической смерти «за други своя» рассказано в эссе «Парижские черепки», как называет Бахрах парижскую жизнь матери Марии. Значительная часть литературных портретов обращена к судьбам писателей, не успевших приобрести известность в России, чьи первые книги и первые произведения были написаны и опубликованы в эмиграции и оттуда проникали через «железный занавес» к русскому читателю. О забытой молодой поэтессе, казненной в годы оккупации Франции нацистами, Ариадне Скрябиной, дочери композитора и жене Довида Кнута, рассказывается в эссе «Ариадна-Сарра-Режин». Имя Сарра было взято ею после принятия иудейства, а под именем Режин она была известна как участница французского Сопротивления. Автор единственной книги стихов, «динамичная» и упрямая, Ариадна Скрябина ушла из жизни, не реализовав своего дарования. Другому герою Сопротивления, также не успевшему воплотить свое исключительное дарование, Борису Вильде, казненному фашистами, посвящен очерк «Герой без кавычек», в котором приведены воспоминания Андре Жида о беседе с Вильде. Рассказывая о *Поплавском*, Бахрах называет его крупнейшим поэтом эмиграции и вспоминает отзывы о его поэзии Бунина, Мережковского, *Ходасевича* и др. Приведены слова Бердяева о дневниковых записях Поплавского, изданных посмертно: «Эта книга очень значительная, очень замечательная. Документ современной души, русской молодой души в эмиграции. Поплавский был настоящий страдалец, который чувствовал между собой и Богом тьму» (с. 154). Вспоминая о Гингере — «многобожце», «буддисте», «огнепоклоннике», Бахрах называет его «наш общий друг», подчеркивая доброту, обаяние, бессребренность «фаталиста», верящего в лучшее. Мемуарист пишет о значении традиций русской классической поэзии и особенно Тютчева для сохранения «русскости» литераторов, оказавшихся оторванными от России. Бахрах обращается и к судьбам вернувшихся в России А.Ладинского и А.Вертинского. В предисловии к книге Бахраха *Ю.Иваск* выражает сожаление, что в нее не вошли воспоминания об *Адамовиче*, *Г.Иванове*, Ходасевиче, *Присмановой* и других, надеясь увидеть их в «другом томе воспоминаний».

Вторую и третью части книги «По памяти, по записям» посмертно опубликовал Г.Поляк в «НЖ» (1992. № 189; 1993. № 190/191; 1996. № 197, 198/199). В них речь идет о Мережковском, Бердяеве, Ремизове, Бенуа, Ходасевиче, Г.Иванове, *Ф.Степуне*, И.Зданевиче, Есенине, *А.Кусикове*, В.Шершеневиче, *Святополке-Мирском, В.Шкловском*, *В.Вейдле*, *Н.Оцупе*, *П.Потемкине*, *Д.Шаховском*, Б.Поплавском, *М.Талове*, *Ю.Одарченко*, *В.Смоленском*, *Р.Блох* и *М.Горлине*, *В.Варшавском*, *В.Булич*, *Ю.Анненкове*, *Н.Минском*, Шестове, Тэффи, Зайцеве, матери Марии, *Саше Черном*; *А.Штейгере*, *Замятине*, Б.Томашевском, Маяковском, Пильняке, «Современных записках» и др.

С.А.Коваленко

БАХТИН Николай Михайлович (1894—1950)

«Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги» / Сост., послесл, комм. С.Р.Федякина (М.: Лабиринт, 1995).

В сборник включена большая часть работ, напечатанных Н.Бахтиным в периодике русского зарубежья с 1924 по 1931 (т.е. до его переезда в Великобританию), главным образом в «Звене». Последние, итоговые эссе — «Антиномия культуры» и «Разложение личности и внутренняя жизнь» увидели свет в журналах «Новый корабль» и «Числа». В книге сошлось все разнообразие тем, волновавших мыслителя, начиная с самых общих: смерть, разум, культура, — до более конкретных: иностранный легион как историческое и культурное явление, формальный метод в литературоведении, состояние современной поэзии, проблемы поэтического перевода, история философии, современный фрейдизм и проч., включая непосредственное обращение к некоторым показательным для Бахтина именам: Ф.Ницше, П.Валери, Б.Паскаль, Ф.Зелинский, *Д.Мережковский*, К.Леонтьев и др. Книгу открывает статья Бахтина «Современность и фанатизм», где в почти кон-

спективной форме выразились основные чаяния мыслителя. Главные положения этой статьи — о необходимости не созерцать разные философские доктрины, но иметь мужество из многих возможностей и направлений делать выбор в пользу одного, чтобы идея стала частью жизни — приближают ее к своеобразному философскому манифесту.

В деление книги на разделы положен жанровый принцип. В каждом разделе работы располагаются в хронологическом порядке. Первый раздел «Статьи и эссе» включил работы: «Военный монастырь», «Письма о слове (1. О произносимом слове. 2. О формальном методе)», «Ницше», «Пути поэзии», «Поль Валери — мыслитель», «Ницше и музыка», «Паскаль и трагедия», «Два облика Поля Валери», «Четыре фрагмента», «Антиномия Культуры», «Разложение личности и внутренняя жизнь». Второй — «Диалоги и разговоры» — «Разговор о переводах», «О современности», «Похвала смерти», «О созерцании», «Об оптимизме», «О разуме». В третьем — «Из жизни идей» — собраны отклики на книги и статьи по философии, филологии и культурологии, большая часть которых увидела свет на страницах «Звена» под рубрикой «Из жизни идей»: «Победы фрейдизма», «Объяснение нашего времени», «Относительность самосознания», «Орфизм и христианство», «Критика и медицина», «Логос», «Три реформатора», «Метафизическая чувствительность», «Шарль Моррас», «Возврат к средневековью», «Философия, как живой опыт», «Философия культуры и язык», «Проблема Сократа», «Метапсихика», «Бесплодный мыслитель», «Мечтатели», «Эмансипация психологии», «Вера и знание», «Мережковский и история», «Ф.Ф.Зелинский», «К.Леонтьев», «Шпенглер и Франция», «Обращение» Жана Кокто», «Защитник язычества», «Пять идей», «Французский истолкователь Ницше», «Спорт и зрелище», «Измена Клерков». Каждый из этих откликов написан в форме свободного размышления на заданную публикацией тему. Самостоятельные идеи Н.Бахтина, мелькавшие в статьях рубрики «Из жизни идей», позже находили более подробную разработку в его эссе или диалогах. В приложениях — помещен стенографический отчет о лекциях Н.Бахтина «Современность и наследие эллинства», прочитанных в феврале — начале марта 1927 в помещении Русского торгово-промышленного союза, воспоминания *Г.Адамовича* о мыслителе «Памяти необыкновенного человека» и библиография работ Н.Бахтина, опубликованных в эмигрантской периодике.

Книга стала своего рода продолжением ранее вышедшего на английском языке сборника поздних работ мыслителя: Bachtin N. Lectures and essays. Birmingham, 1963.

С.Р.Федякин

БЕБУТОВА Ольга Михайловна (Георгиевна) (1879—1952)

«Сердце Царевича (Абастуман)» (Берлин: О.Дьякова, 1923; 2-е изд. Рига: Грамату Драугс, 1928 — цитируется по этому изданию). Книга рассказывает о пребывании великого князя Георгия Александровича, второго сына императора Александра III, в Абастумани, курортном местечке на Кавказе. В основе романа — переживания царевича, стремление Георгия воспринимать мир в чистоте и первозданности, противопоставленные интригам окружающих его царедворцев, стремящихся подчинить своему влиянию возможного наследника русской короны. Сюжет максимально упрощен, и именно столкновение характеров составляет основу произведения. «Романное» пространство создается не за счет дополнительных сюжетных коллизий, а за счет введения новых персонажей. Характеры упрощаются; система персонажей строится по определенной схеме, в основу которой ложится традиционное для «бульварного» романа противостояние «плохих» и «хороших», а в качестве дополнительного, усложняющего элемента вводится герой «ищущий», «неопределившийся», чей характер формируется под воздействием противостоящих «плохих» и «хороших». Главный герой — царевич. Вокруг него: с одной стороны — плохие (граф Олтуфьев, доктор Поров), каждый из которых пытается привлечь внимание Георгия к своим протеже и одновременно любовницам (Олтуфьев — к княгине Максени, Поров — к княжне Полине Турадзе), с другой стороны — хорошие (княгиня Рокотова, Алексей Артемовский). Группа «нейтральных» по отноше-

нию к царевичу персонажей позволяет раскрыть характеры героев из первой группы (плохих — хороших). При этом в романе почти ничего не происходит. Наиболее значительными событиями становятся приезды и отъезды — самого царевича (завязка), графа Олтуфьева, опального принца Ольденбургского, Рокотовой, Артемовского, графини Ольской; все остальное сводится к прогулкам, пикникам, свиданиям, запискам и прочим незначительным «происшествиям». Основной конфликт романа Бебутова рассматривает не как столкновение умов, столкновение позиций, а как столкновение «сердец». Дружбы оказывается достоин тот, кто способен всем жертвовать ради нее, но ради любви герои романа готовы пожертвовать дружбой. Конфликт «любви» и «дружбы», наряду с традиционным конфликтом «плохих» и «хороших», — ключевой в романе. Писательница показывает, как развиваются отношения царевича с его друзьями — Хельстремом и Артемовским — и с княгиней Рокотовой, из друга превращающейся в любимую. В романе звучит тема «жизни-сна», жизни — «огромной мировой трагикомедии», где «каждый сыграет свою роль» (с. 107). Жизнь и смерть для героев — это два мира, и неизбежная «вечная разлука» (с. 256) не позволяет ни в полной мере страдать, ни в полной мере наслаждаться счастьем. Мотив рока, судьбы, предопределения сталкивается с нежеланием человека подчинять свою жизнь чему-либо, стремлением отстаивать свою волю. Заканчивается роман записью «из дневника» княгини Рокотовой, сделанной на Босфоре в 1920: «Прошлое кажется далеким, жалким, ненужным. Творец так ярко указал нам всю хрупкость и ничтожность «суеты сует», которой мы поклонялись» (с. 303). В своем произведении «попранному, осмеянному, раздавленному» прошлому Бебутова стремится противопоставить «другое прошлое, то, что выше земли» (с. 274), смерти — жизнь «в поднебесном уголке, у сердца Георгия» (с. 282).

В предисловии Бебутова указывала, что писала роман, основываясь на воспоминаниях лиц, принимавших непосредственное участие в событиях, пользовалась письмами, дневниками и записками как самого царевича, так и его приближенных. Посвящение Ее Императорскому высочеству Великой Княгине Ксении Александровне также должно было подчеркнуть якобы документальный характер романа. Заявления писательницы были восприняты слишком буквально, и один из рецензентов, упрекая ее в том, что в текст включены «без всяких сокращений и литературной обработки целые страницы из дневников, писем и записок», писал, что именно «историко-бытовая сторона» романа представляет «интерес, а может быть и историческую ценность» (Время. 1923. 1 окт.).

Д.Д.Николаев

«Черный маг» (Рига: М.Дидковский, 1930); **«Дуэль: Окончание романа «Черный маг»** (Рига: М.Дидковский, 1930). Два романа являются одним произведением, разделенным на две части. Действие романов происходит в дореволюционном Петербурге, но почти все «приметы времени» при этом стерты. Дореволюционная Россия превращается в некое вневременное условное пространство, где действуют схематичные персонажи. В книге рассказывается о том, как Дмитрий Александрович Орлов, благородный человек, спасает самоубийцу, подлеца и мерзавца Вячеслава Ливского. В душе последнего еще сохранилось что-то доброе, и Орлов, надеясь развить хорошие черты характера Ливского, начинает постепенно приобщать того к тайнам потустороннего мира. Однако низменное начало побеждает; овладев некоторыми секретами, Ливский покидает своего благодетеля и, превратившись в «черного мага», стремится использовать полученное знание людям во вред, а себе во благо. Писательница сознательно игнорирует подробности, излишне усложняющие развитие сюжета, схематизирует характеры: это делает более яркими, «выпуклыми» нравственные типы, подчеркивает безусловность нравственной нормы. Читатель, оказавшийся в чуждой среде, в кругу людей, отличающихся и по языку, и по вере, и по образу жизни, в романах Бебутовой находит подтверждение вечности «вечных истин», возвращается к нормам христианской добродетели, существующим вне времени, вне пространства, обязательным для всех и каждого. Белая магия противостоит черной магии, стремление к возвышающему искусству — карьере любой ценой, чистая любовь — похоти, самоотверженность — умению «идти по трупам», благотворительность — стяжа-

тельству. Система ценностей, вроде бы вывернутая наизнанку за годы революции и гражданской войны, на самом деле осталась незыблемой — именно это подчеркивает Бебутова, возвращая читателей в «дореволюционный мир».

В своих произведениях Бебутова использует многие приемы авантюрного романа, однако ее книги построены на основе принципиально иной сюжетно-композиционной модели. Авантюрные мотивы включаются в ткань повествования «автоматически», они не несут собственно смысловой нагрузки, выполняя чисто формальные функции. Кроме того, писательница не разрабатывает сюжетные линии. Роман строится на нагромождении отдельных конфликтов, которые в определенной точке пересекаются, связываются в один узел, параллельно достигают кульминации и разрешаются. Конфликты носят, как правило, морально-нравственный характер, а причины их лежат в области социально-бытовых взаимоотношений. Схема «бульварного» романа требует сочетания «авантюрной» линии с любовной. Поскольку Бебутова ориентируется в первую очередь на дамскую аудиторию, создает «женские» романы, то ключевым сюжетно-композиционным принципом становится бесконечное нагромождение любовных треугольников. Если применительно к собственно авантюрной прозе начала века и двадцатых годов можно говорить о некоей «театральности», то в книгах Бебутовой есть скорее налет «опереточности» — и в сюжетах, и в типажах. Но увлекательная форма не заслоняет конфликта морального и аморального. В «дуэли» добра и зла в конечном счете побеждает добро, торжествует справедливость.

Д.Д.Николаев

БЕЛОЦВЕТОВ Николай Николаевич (1892—1950)

«Шелест: Второй сборник стихов» (Рига: Didkovska izdevnieciba, 1936) — сборник стихов, содержащий 29 стихотворений. Многие из них появились в периодических изданиях вскоре после выхода первой поэтической книги Белоцветова «Дикий мед» (Берлин, 1930). Самое известное стихотворение Белоцветова «А ведь когда-нибудь, друзья...» было напечатано в журнале «Мансарда», 1930, № 3; там же опубликовано «В ответ на призрачность...». Стихотворения «Горевать и плакать мало толку...», «Последнюю листву...», «Твоя комната», первая и вторая «Элегия», «Так раскрываются лишь Царские Врата...», «С тем горьковатым и сухим...» и др. впервые появлись в коллективных сборниках берлинских поэтов «Новоселье», «Роща», «Невод» (1931, 1932, 1933). Из числа вошедших в «Шелест» два стихотворения влкючены в антологию «Якорь» (Берлин, 1936). Разночтения в сравнении с первыми публикациями немногочисленны и чаще всего относятся к пунктуации. Четыре стихотворения из «Шелеста» попали в последний сборник Белоцветова «Жатва» (Париж, 1953), изданный посмертно женой поэта. Тематикой, тональностью, приемами «Шелест» близок к «парижской ноте» — та же подчеркнутая беспочвенность, отсутствие надежда, а вместе с тем и отсутствие позы, маски, претензий. Но все же Белоцветова, который между двумя мировыми войнами жил в Берлине, Таллине, Риге, русские парижане не считали своим. «В Париже его знали мало и даже не хотели знать, замалчивали», — вспоминал *Ю.Иваск* (НЖ. 1950. № 24. С. 227). Многим представлялось, что «Берлин и Таллин тянутся за Парижем, но общего лица не имеют», — объяснял это отчуждение *А.Бем* (Меч. 1935. № 2). Однако простота, интимность, дневниковость, недоговоренность, тревожность, аскетичность, трагизм поэзии Белоцветова, скупые признаки быта и исторического времени в его стихах, литературные предки (петербургские поэты Серебряного века, в особенности Блок) — все это роднит петербуржца по рождению Белоцветова с парижским направлением в поэзии русского зарубежья. Отличает же его стихи легкий налет идеологичности, что было вполне чуждо «ноте» *Адамовича*, *Штейгера*, *Червинской* и др. Белоцветов был последователем Рудольфа Штейнера, и «многое в его творчестве может быть объяснено антропософскими медитациями» (Иваск Ю. // НЖ. 1950. № 24. С. 226). Тоска о чуде, мотив метампсихоза, «призыв запретных далей», характерный способ понимания своего «я» («И без меня не совершится чудо И не обожествится красота»), — все это связано с антропософией. Эта связь проявляется и в таких штейнерианских образах, как «кладбище

расплавленных планет», «черное рокочущее небо», «раскаты надмирной печали». Еще одно отличие от парижан подчеркнул *М.Цетлин*, увидевший в «Шелесте» примеры «излишней красивости» (СЗ. 1937. № 63. С. 406). Однако строго говоря, таких примеров в сборнике мало. Упоминая о «красивости» еще раз, но в более позитивном ключе, Цетлин называет ее нарядностью: лучше всего поэту удается «элегическая грусть, певучая и не лишенная нарядности» (там же). *П.Пильский* видел отличие от «парижской ноты» в том, что Белоцветов «для себя нашел выходы и открыл двери. Спасает вера в духовный мир, мечта о надземных краях, стремление к небесному и святому» (Сегодня. 1936. 17 окт.). Зрительные образы Белоцветова создаются в зависимости от образов звуковых. Само название книги зародилось из ностальгического «шелеста горестной березы». В намеренно обедненном словаре Белоцветова заметное место принадлежит словам, передающим разнообразие звучаний: дробь дождя, визг жалюзи, истошный вой собаки, звон тополей, песенка щегленка, вещий шорох дубравы, страстный лепет колосьев, взмах косы, всплеск клавиш, стенающий голос ночи, «соседка с ундервудом и детский плач за дальнею стеной», «хорал божественного старца Себастьяна», «заливчатый счастливый бред», горний шум и далекий зов... Тональность его стиха, по собственному определению поэта, подобна шелесту листвы, и «музыка» в блоковском смысле является одной из главных тем творчества Белоцветова.

Писавшие о нем говорят об орфическом начале (Анна Белоцветова), об отголосках блоковской музыки (Ю.Иваск), о голосе сердца (А.Неймирок), о небесных зовах и голосах вечности (П.Пильский). Композиция большинства стихотворений как нельзя более четко подчинена звуковому заданию. Лирические миниатюры в «Шелесте» строятся как вариации короткой музыкальной фразы, иногда — как развернутое сравнение, в иных случаях — как многократное повторение однажды найденного стилистического приема (анафоры, например). Все стихотворение может вместиться в одно единственное предложение и даже в неполное предложение. Создается впечатление, что чистота тона приходит лишь тогда, когда стихотворение было написано без усилий — словно создано на одном дыхании. В лирическом мире Белоцветова нет неподвижности — торжественно «колеблется все», что покорно времени и пространству. Картина действительности не завершена, вселенское творчество продолжается. Цель недостижима, душа тоскует о чуде и не властна над судьбой («Что-то душой забыто, Только не знаю что»). Изредка налетает «ветер Духа». Обычно кругозор ограничен интерьером. «Мир не квадрат, очерченный окном», — провозглашает поэт. Однако чаще всего — именно квадрат, точнее куб комнаты или куб двора. Внешний мир открывается из окна («У заплаканных стекол мы так долго о главном молчали...»). Постоянный фон этого молчания — воспоминания об «отшумевшей в лишениях молодости», о покинутой огромной стране. В этом лирическом мире сердце снедаемо горем и человек всегда помнит о смерти. *М.Гофман* в рецензии на «Дикий мед» писал о стихах Белоцветова, что независимо от их темы, они «отмечены вкусом, чувством меры и такта» (Руль. 1930. 30 апр.). А.Неймирок, назвавший Белоцветова «лириком мысли», заметил, что его тихая муза «сродни музе Тютчева» (Грани. 1953. № 17. С. 148).

Вадим Крейд (США)

БЕЛЫЙ Андрей (Бугаев Борис Николаевич, 1880—1934)

«Записки чудака» (М.; Берлин: Геликон, 1922. Т. 1—2; Собр. соч. М., 1997. Т. 5). Первые 37 глав книги появились в журнале «Записки мечтателей» (1919. № 1; 1921. № 2/3). Издание не было окончено и в полном виде (63 главы) вышло в Берлине. В предисловии автор определил жанр как «вступление к огромному произведению», предпослав ему название «Я». Предполагалось, что будет создана десятитомная эпопея, первый том которой станет называться «Записки чудака». Замысел оказался неосуществленным. Берлинское издание открывается словами автора «Вместо предисловия», датированными 2 января 1922, где Белый объясняет происхождение «Записок» и открещивается от своего авторства: «"Эпопея" есть серия мной задуманных томов, которые напишу я, по всей вероят-

ности, в ряде лет; "Записки чудака" — предисловие-пролог к томам: в ней берется лишь издали тема, которая конкретно лишь отчеканится серией романов; отсюда абстрактность и неудобочитаемость "пролога"... Герой пролога "Я"; этот "Я" не имеет же никакого касания к "Я" автора; автор "пролога" Андрей Белый; герой пролога — Леонид Ледяной; этим все сказано: Леонид Ледяной — не Андрей Белый». «Записки» носят явный автобиографический характер, ведутся от первого лица. Начинаются они описанием жизни лирического героя и его возлюбленной Нэлли (в которой легко угадывается первая жена А.Белого Анна Алексеевна Тургенева, «Ася», 1890—1966) в Дорнахе на постройке антропосфского храма-театра Гетеанума (Иоаннова Здания). Дистанцируясь от автора и укрываясь за псевдонимом «Леонид Ледяной», Белый называет реально существующих писателей и философов их подлинными именами, приводит стихи А.Блока, упоминает названия современных ему издательств и журналов. В книге отражены действительные события жизни Белого этого периода: в августе 1916 в связи с призывом на военную службу он вынужден выехать из Швейцарии в Россию, Ася («Нэлли») остается в Дорнахе. Супруги находились под влиянием антропософа Р.Штейнера. В «Записках» он называется своим именем, а также «дорогим учителем». Лекции его — «мистерия очищения души», «неописуемой, чисто духовной любви ко всему человечеству» (с. 170). Страницы традиционного эпического повествования («С 1899 по 1906 год проживал я в имении: в Тульской губернии...», с. 48) перемежаются у Белого с фрагментами «мелодированной» или, напротив, «рваной» прозы; предложениями, записанными стихотворными столбцами или фигурами: параллелограммом, квадратом, треугольником с вершиной «Я»; слова растягиваются лестницей на несколько строк; вводятся неологизмы («световоздух», «крылоручья», «огнелеты», «пересветень», «глазоприкладство», «сухомыслия», «прочертни»).

Вторая книга «Записок» начинается с описания лондонских впечатлений героя. Лондон — одна из вех на пути его возвращения домой, в Россию. Лондон «расплющил» героя, в его ушах рефреном звучало блоковское «Пора смириться, сэр». «Я — бомба, взорвавшая прошлое, — признается герой. — Мальчишки меня подбирают на улице» (Т. 2. С. 68). В три года уложилось «рождение, рост и кончина «младенца» во мне, или — Духа...» (Т. 2. С. 75). «Я умер на бернском вокзале... возвращенье на родину — в до-рожденное, в старое — в то, что забыл, но что было, что помнится через первые миги сознания: бредом глядела в меня моя родина» (Т. 2. С. 81). Родина встречает героя неприветливо: все «грязно, серо, суетливо, бесцельно, расхлябанно, сыро...», везде «солдаты, солдаты — без ружей, без выправки» (Т. 2. С. 215) — «кучи говядины, а не солдаты» (Т. 2. С. 216). Первое впечатление от Петербурга: «как все обветшало — все, все» (там же). Увидел, что «все-все — развалилось; что старое рухнуло; и революция (революция ль — этот обвал?) совершилась до революции» (Т. 2. С. 217). «не выстрелила ли Россия в огромную пустоту своим «Я»? Не осталось ли после выстрела мировою войною сплошное, тупое «Оно» (не Россия)?» (Т. 2. С. 221). В конце 2-го тома помещено авторское послесловие, написанное А.Белым в сентябре 1922, в котором он признается: «Записки чудака» — для меня — странная книга... теперь — ненавижу почти ее я; в ней я вижу чудовищные погрешности против стиля, архитектоники, фабулы любого художественного произведения; отвратительно-безвкусная, скучная книга, способная возбуждать гомерический хохот; о, будь только критиком я, я нашел бы предлог для издевательства над автором этого дикого, чудовищного произведения». Но — подчеркивает автор — «пишу-то не я, Андрей Белый, а — пишет Чудак, "идиот", перепутавший планы глубиннейшей внутренней жизни... "Записки" — единственно правдивая моя книга; она повествует о страшной болезни, которой был болен я в 1913—1916 годах» (Т. 2. С. 236). В статье — «Как мы пишем» писатель признавался: «Книги, подобные «Кубку метелей», «Запискам чудака», я считаю скорей лабораторными экспериментами, неудачи с которыми ложились в основу будущих достижений» «Как мы пишем». Л., 1930. С. 9).

Е.М.Трубилова

«Воспоминания о Блоке» (М.: Республика, 1995). Впервые: Эпопея. 1922. № 2—3; 1923. № 4. Начаты А.Белым в России (первые три главы помечены «Петроград-Бер-

лин»), написаны в Берлине, завершены в декабре 1922. «Воспоминания» — отклик А.Белого на смерть А.Блока, одного из его ближайших друзей и единомышленников. «А.А., — по словам Белого, — был мне знаменем... магнитом... явным символом» (с. 182). Блок — «ответственный час моей жизни, вариация темы судьбы: он — и радость нечаянная, и горе» (с. 58). «Воспоминания» примечательны нарциссическим желанием их автора («Не Эккерман!» — так он определяет себя как мемуариста) рассказать о своей жизни, дать свое объяснение причин крушения младосимволистского братства, свою версию «дружбы — вражды» с ушедшим из жизни «братом», оправдаться перед современниками и потомками. «Воспоминания» начинаются задолго до 10 января 1904 — первой встречи в Москве в ту пору еще студентов — А.Блока и Б.Бугаева, прежде знакомых лишь по переписке. Склонность мемуариста к отступлениям объясняется его желанием отвлечь читателя от главной сюжетной линии взаимоотношений с Блоком — драматической истории его любви к жене поэта Любови Дмитриевне, его вторжения в их семейную жизнь, его поражения, приведшего его на грань самоубийства. Воспоминания построены на умолчаниях, недоговорках. Мемуарист стремится перевести «стрелки» повествования из личной сферы в духовную, творческую, идеологическую, убедить читателя: расхождение с Блоком вызвано не событиями личной жизни, а проявившимся несходством духовных ориентиров. Первые главы «Воспоминания» — повествование об «утраченном рае», о «зоревом» начале века, о московском символистском братстве «аргонавтов», в котором петербуржца Блока сочли «своим», о шахматовской идиллии 1904. Ко времени создания «Воспоминаний» Белый уже в течение десяти лет (с 1912) был антропософом, последователем Р.Штейнера. Отсюда его толкование Блока в ракурсе штейнеровских мистерий. Мемуарист постоянно пишет о раздвоении Блока, как человека и поэта, о двух «я» его души, о разрыве его нераздельного «Я» еще с 1902: «Два "я" проходят — один перед другим: уединенный мечтатель и ресторанный гуляка; Люцифер — ведет первого; и второго ведет — Ариман» (с. 419). Белый, хоронящий эпоху, завершившуюся со смертью Блока, «судит» не только Блока, но и многих других, в их числе *Гиппиус*, *Мережковского*, Розанова, Брюсова, *Вяч. Иванова*. Завершает «Воспоминания» заключительная строка стихотворения «Опять над полем Куликовым»: «Теперь твой час настал: — молись».

Впоследствии Белый был недоволен своими «Воспоминаниями». *Г.Адамович*, рецензировавший мемуары Белого «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934) (РЗ. 1938. № 5), не совсем точно приводит высказывание Белого: «Воспоминания, напечатанные в «Эпопее», продиктованы горем утраты. В них образ серого Блока непроизвольно мною вычищен: себе на голову. Чтобы возблистал Блок, я вынужден был на себя напялить колпак! Не могу не винить себя за фальшь ложного благородства» (с. 148). Адамович иронически комментирует его: «Белый не склонен больше к «самоунижению и донкихотству», не желает, чтобы Блок у него «блестел, как самовар...» (с. 148). Адамович характеризует Белого как мемуариста, личность, литератора в целом: «В Андрее Белом постоянно чувствовался душок добровольного предательства, Блоку глубоко чуждый» (с. 138).

Т.Н.Красавченко

БЕМ Альфред Людвигович (1886—1945?)

«У истоков творчества Достоевского: Сборник статей. III» (Прага: Петрополис, 1936). С 1929 в Праге под редакцией А.Л.Бема издавались сборники статей «О Достоевском». Книга самого Бема, посвященная памяти филолога А.А.Шахматова, стала третьим томом из этой серии. В нее вошли написанные автором ранее статьи, специально переработанные и дополненные для этого сборника. Прежде они были прочитаны в семинарии по изучению Достоевского при Русском народном (свободном) университете в Праге. Статьи объединяются темой влияния на Достоевского Пушкина, Гоголя и Грибоедова, еще две статьи посвящены отношению Достоевского к Толстому. С восхищением отзываясь о своих непосредственных предшественниках в изучении этой темы — *Д.С.Мережковском*, *С.Н.Булгакове*, *Н.А.Бердяеве*, В.В.Розанове, *Вяч. Иванове*, А.Л.Волынском, *Л.Шестове*,

изучавших Достоевского под углом его религиозно-философских взглядов, Бем замечал: «Внимательное изучение отдельных произведений Достоевского показало, что он чрезвычайно восприимчив к чуждому художественному творчеству. С необычайной быстротой и эмоциональною возбудимостью отзывается Достоевский на идейно-художественные проблемы, учуянные им в произведении другого писателя. При этом он почти никогда не вскрывает источников своего художественного возбуждения и почти всегда очень сложно претворяет их сообразно своим художественным заданиям. Поэтому обнаружение «творческих возбудителей» художественной фантазии Достоевского представляет часто большие трудности» (с. 6—7).

Для определения степени и характера этого влияния Бем пользовался своеобразным критическим методом, который *П.Бицилли* в рецензии назвал «методом сличения и исследования "родимых пятен"» (СЗ. 1936. № 61. С. 462), а сам автор — «методом мелких наблюдений» (с. 7). Хотя Бем подчеркивал, что этим методом надо пользоваться очень осторожно, во многих случаях само творчество Достоевского не оставляло поводов для сомнений: слишком очевидным было влияние со стороны великих литературных предшественников, кроме того, самим Достоевским неоднократно упоминавшееся. С другой стороны, открытием Бема стала демонстрация тех следов влияния, которое оказало на творчество Достоевского «Горе от ума». Несмотря на то, что проблематика книги уже была в определенной степени актуальной и популярной, автору удалось внести в ее разработку много нового. Все случаи «заимствования» Достоевским у классиков он типизировал и свел к двум основным: 1. Намеренные — например, из гоголевского «Носа» для повести «Двойник», или парадоксальное доказательство того, что Федор Павлович Карамазов — своего рода сниженный и тем самым разоблаченный Скупой Рыцарь. В этих случаях Достоевский либо полемизировал с героями своих предшественников, либо вершил свой суд над ними; 2. Бессознательные — мелкие детали, свидетельствующие о глубинном, бессознательном усвоении Достоевским выдающихся образцов русской литературы.

Бем подчеркивает цельность своей книги, состоящей на первый взгляд из различных статей: «Прежде всего потому, что статьи, в нее вошедшие, были задуманы как отдельные главы более обширного исследования. Однако автор надеется, что это единство имеется не только в замысле, но и в исполнении. Во всяком случае, автор стремился последовательно провести на всем протяжении своего исследования тот метод научной работы, который ему казался наиболее плодотворным. Две черты ему казались особенно существенными: постоянное обращение непосредственно к тексту произведения и использование "мелких" наблюдений над текстом для целей исследования» (с. 8—9).

П.Бицилли отмечал новаторский характер книги и в тех главах, где автор идет вслед за своими предшественниками: «Не ограничиваясь отдельными сопоставлениями, он ставит своей задачей проследить, как образы Гоголя, Пушкина (Германн), Грибоедова (Чацкий) органически росли в сознании Достоевского, как реминисценции произведений названных писателей всплывали в различных его творениях, и это является для него исходной точкой для уяснения развития творчества Достоевского, для восстановления, так сказать, генеалогии его персонажей. В этом отличие работы Бема от работ ряда других новейших исследователей, так называемых «формалистов», которых интересует почти исключительно проблема генезиса стиля Достоевского, его внешних приемов» (СЗ. 1936. № 61. С. 462).

Б.А.Ланин

«Письма о литературе» / Сост. и авторы предисл. М.Бубенникова и Л.Вахаловска; Отв. ред. Л.Белошевская (Praha: Slovansky ustav, 1996). В 1931—1939 А.Бем печатал в газетах «Руль», «Молва» и «Меч» статьи, заметки, рецензии под общим названием «Письма о литературе». На основе этих публикаций он задумал подготовить книгу того же названия. 7 июля 1935 в газете «Меч» появилось объявление о готовившемся издании «Писем о литературе». Однако только в 1938 редактор издательства «Петрополис», переехавшего из Берлина в Брюссель, стал поддерживать идею издания такой книги, но осуществить не успел. В 1996 пражские русисты выпустили такую

книгу, в которую вошло 65 статей: 14 из газеты «Руль» (с 15 апреля по 8 октября 1931), 12 из газеты «Молва» (со 2 октября 1932 по 21 января 1934), остальные из газеты «Меч» (с 20 мая 1934 по 22 января 1939).

Статьи в «Руле» посвящены критикам в русском зарубежье (*М.Осоргин*, *В.Ходасевич*, *Г.Адамович*, *М.Слоним* и др.), наследию Пушкина и Достоевского, памяти Н.Гумилева, журналу «Числа», спорам о В.В.Маяковском, Б.Л.Пастернаке, *Г.Иванове*, *А.Ремизове*. Статьи в «Молве» обращены к «магическому реализму» как сущности современной эмигрантской литературы, к незаслуженно принижаемому творчеству *Цветаевой* и Ремизова, к поэзии *Аллы Головиной*. Три письма повествуют о проблемах советской литературы. В статьях в «Мече» Бем предлагает свою концепцию эмигрантской литературы. Уже в первой статье («О прошлом и настоящем») он писал: «Нас упорно убеждают, что литература в эмиграции не только не смеет мечтать о новшествах, но и вообще-то жить не имеет оснований... И все же я думаю, что эмигрантская литература... могла бы сказать свое слово, которое сыграло бы и свою роль в общем ходе русской литературы. Я даже больше скажу, она призвана сказать это свое слово и в этом призвании весь ее смысл» (с. 169). Рассматривая поэзию молодых в журнале «Числа», Бем считает, что в этой поэзии больше стремления «сказаться», чем «сказать». Поэзия для них лишь «отдушина» для личных переживаний в ограниченном мирке самого автора. Но в этой интимности нет трагедийности. Бем выделяет лучшее в эмигрантской поэзии. Обращаясь к поэме *Н.Гронского* «Белладонна», он утверждает: «Правда "белого движения" в его идейном смысле — дело подвига и чести — выражено здесь с такой силой и поэтической убедительностью, которых мы в эмиграции "давно" не слыхали» (с. 204). В статье «О стихах *Эмилии Чегринцевой*» Бем характеризует школы в поэзии русского зарубежья: «Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б.Пастернака и М.Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С.Есенина, и через В.Маяковского, и через Б.Пастернака... Третья линия эмигрантской поэзии ведет к Н.Гумилеву, в традициях которого держится Белград» (с. 248). В связи с выходом посмертного сборника стихов *Б.Поплавского* «Снежный час» (Париж, 1936) Бем говорит о поэтической индивидуальности автора: «По складу своего дарования Б.Поплавский принадлежит к тем поэтам, которые сильны не отдельными стихами, не законченной цельностью отдельных произведений, а всей суммой своего творчества» (с. 270). Бем поясняет, что к такому типу поэтов принадлежит А.Блок, который воспринимается скорее как поэт целых «циклов», а не отдельных стихотворений. Бем анализирует сборники стихов *Ю.Терапиано*, *Е.Таубер*, *Л.Гомолицкого*, *В.Мамченко*, *Л.Червинской*, варшавские сборники поэзии издательства «Священная лира» (1937—1938), а также вызвавшую его большое неудовольствие антологию эмигрантской поэзии «Якорь» (Берлин, 1936). Литературная критика и публицистика эмиграции рассматривается в нескольких статьях Бема: «Исповедь "героя нашего времени"» о «почти розановских» размышлениях Г.Адамовича в его «Комментариях»; «Человек и писатель», полемически направленная против статьи *Г.Газданова* «О молодой эмигрантской литературе» (СЗ. 1936. № 60), в которой утверждалось, будто молодая эмигрантская литература — это миф, выдумка, а не реальность. Три статьи Бема посвящены Съезду советских писателей и роли *М.Горького*, ставшего «знаменем литературной реакции»: «Слово Горького стало в России правительственной программой, которой должны безусловно следовать. Вот это-то обстоятельство и делает роль Горького столь тягостной в советской России» (с. 190). После убийства Кирова от лозунгов съезда вообще мало что осталось. Вместо призыва к «гуманизму» прозвучал призыв Максима Горького к «беспощадному истреблению врагов» (с. 209). На этом фоне впервые в истории мировой литературы определенное литературное направление («соц. реализм») оказалось декретированным властью, как обязательное для всей литературы и искусства. Проходивший в Париже в июне 1935 Конгресс писателей в защиту культуры стал темой большой статьи Бема «Похищение Европы». На конгрессе обличался фашизм, изгнавший из

Германии ученых и писателей с мировым именем и поставивший на их место безграмотных чинуш из партийного аппарата. «И это говорится в Париже, — замечает Бем, — центре русской эмиграции, насчитывающей, вероятно, не меньше ученых с мировым именем, чем эмиграция германская... Германская эмиграция — жертва фашистского варварства; русская эмиграция — свидетельство «роста культуры и стремления советской власти к знанию и искусству» (с. 225), как писала «Литературная газета» 30 июня 1935. Бем отмечает провал широко задуманной затеи советских чиновников от литературы объединить передовую европейскую литературу под руководством Москвы. Вместе с тем Бем замечает: «Столь простая истина, что нельзя защищать идею свободы в союзе с величайшими ее поработителями как-то не укладывается в головы европейской левой интеллигенции... Это та «левая» европейская интеллигенция, которая все еще не изжила веры в СССР как обетованную землю новой социальной правды и которую, очевидно, сможет научить только собственный опыт» (с. 325).

А.Н.

БЕНУА Александр Николаевич (1870—1960)

«Жизнь художника: Воспоминания» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. Т. 1—2). Первое издание книги включало только две из пяти написанных частей. При жизни автора был подготовлен перевод на английский язык всех пяти частей, который вышел после его смерти («Memoires». L., 1960—64. Vol. 1—2). Под названием «Мои воспоминания» с купюрами издано в Москве (1980) в серии «Литературные памятники». Первое полное издание — в той же серии в 1993. О замысле воспоминаний Бенуа писал сыну в 1935: «Эта работа будет, пожалуй, единственной из всех работ, достойной пережить меня и остаться, как представляющая некий общий и детальный интерес» (Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 563). Бенуа работал над воспоминаниями с зимы 1934—1935 и до последнего года жизни. Невозможность издать в полном виде написанное (английский перевод пришлось сократить) огорчала Бенуа. Об этом он писал советскому искусствоведу А.Н.Савинову в сентябре 1959: «...получил наконец из Лондона грязноватый пробный экземпляр перевода... Обещают начисто выпустить книгу к концу декабря. Но насколько же мне было бы отраднее, если бы нашелся издатель, который взялся бы издать (сначала по-русски) оставшиеся в рукописи остальные три части! Ужасно боюсь, как бы этот мой труд со всем обилием документации относительно весьма значительного периода нашей истории культуры и искусства не пропал бы... Обиднее всего то, что, не имея сразу к своим услугам издателя, я свои записки запустил и даже вовсе оставил, прекратив их в 1909 году» (там же).

Первые две книги первого тома воспоминаний — неспешный рассказ о детстве, семье, предках с отцовской и материнской стороны, братьях и сестрах. Второй том демонстрирует другую сторону литературного дарования Бенуа: мастерство летописца «художественных событий». Вторая половина мемуаров запечатлела главные события творческой жизни зрелого Бенуа: его роль главы направления «Мир искусства», возникновение журналов, участие в выставках, дерзания художника-декоратора и постановщика, встречи и расхождения с меценатами, коллекционерами — и прежде всего с деятелями искусства своего времени, наконец, триумф русского изобразительного и театрального искусства в Европе. В мемуарах видели проявление «удивительной» широты познаний Бенуа в области искусства (Аренский К. А.Н.Бенуа // НЖ. 1980. № 139. С. 270—271). По словам *Ю.Анненкова*, «как человек искусства, Бенуа был неизменно универсален» (В. 1960. № 99. С. 137). Об этом писал *Б.Зайцев*, откликаясь на его кончину и 90-летие со дня рождения, до которого Бенуа не дожил нескольких месяцев. Вспоминая встречи разных лет, Зайцев останавливался и на последних, когда Бенуа работал над воспоминаниями: «Теперь не было Художественного театра... Но Александр Николаевич так и остался художником-писателем, только декорации создавал не для Художественного театра, а для миланской Scala, для Парижа, Вены, Лондона. Писал же теперь не историю живописи, а воспоминания — о Петербурге, своем детстве, о родных. Два первых тома вышли в Чеховском

издательстве в Нью-Йорке» (РМ. 1960. 30 апр.; цит. по кн.: Зайцев Б. Дни. М.; Париж, 1995. С. 311).

И.А.Ревякина

БЕРБЕРОВА Нина Николаевна (1901—1993)

«Последние и первые: Роман» (Париж: Я.Поволоцкий, 1930). Впервые: СЗ. 1930. № 43. Основная тема романа — стремление русских сохраниться в своей культурной самобытности через крестьянскую работу на земле Франции. По мысли писательницы, духовной ассимиляции, которой подвергается эмигрант в городе, может быть противопоставлен здоровый консерватизм фермера. *Набоков* писал о главной теме произведения Берберовой: «Из всего эмигрантского, житейского — рыхлого, корявого, какофонического, — она выкроила, возвела в эпический сан, округлила и замкнула по-своему одно лишь из явлений нашего быта: тоску по земле, тоску по оседлости» (Руль. 1931. 23 июля). Главный герой романа, Илья Горбатов — «первый». Этот молодой человек являет собой тип нового эмигранта, отказавшегося от бессильной ностальгии по России. Он предпочитает «осесть на земле», чтобы создать на чужбине крепкий уголок своей родины. Горбатов, наладив фермерское хозяйство в долине департамента Воклюз, активно занят переселением бедствующих в Париже русских («последних») на землю. Неожиданно он встречает сопротивление в своем деле со стороны торговых представителей советской России, переманивающих эмигрантов на родину.

В.Вейдле, в целом положительно оценивая первый роман Берберовой, писал о его недостатках: «Герои романа ... несколько схематичны, их поступки, их речи слишком непосредственно продиктованы тем душевным содержанием, которое автор захотел им дать. Они не живут своей самостоятельной жизнью, а лишь тем, отпущенным им в кредит, существованием, каким автор желал и умел их наделить. Люди в романе должны оторваться от своего творца, в них должен появиться некоторый излишек свободы, сравнительно с их первоначальным замыслом. ...Роман, о котором идет речь, находится под совершенно очевидным обаянием романов Достоевского. Все действующие лица его с начала до конца движутся и говорят в состоянии крайне нервной напряженности» (СЗ. 1931. № 47. С. 495). Поиному оценил это произведение Набоков: «Книга прекрасно сработана. Это первый роман, в котором образ эмигрантского мира дан в эпическом и как бы ретроспективном преломлении, и герой его чуть выше человеческого роста» (там же). Ю.Сазонова рассматривает идеологический аспект романа: «Нина Берберова посвятила свое творчество единственному герою — эмигранту. Она отказалась от картин исчезнувшего прошлого и отдалась мучительному исканию настоящего. ... Деятельным состраданием, этою молодою жаждой открыть "секрет" общего спасения рожден первый роман Нины Берберовой — "Последние и первые". ...Уход из города и отказ от всякой иной работы ради обрабатывания земли кажется близким к толстовскому, но отличен от него по своей внутренней движущей силе. Илья Горбатов уводит из города только тех, кто погибает в непосильной борьбе, — уводит для того, чтобы они могли устроить лучшее будущее» (ПН. 1931. 2 июля).

Д.В.Соколов

«Повелительница» (Берлин: Парабола, 1932; М., 1998) — роман. В отрывках печатался: СЗ. 1932. № 49, 50. Действие происходит во Франции начала 30-х. Студент юридического факультета Саша учится на деньги старшего брата Ивана, работающего таксистом. Жизнь братьев бедна, подчинена тому, чтобы вывести Сашу в люди. Саша испытывает сильное влечение к Лене Шиповской, но не решается сделать первый шаг, чувствуя, что его должна сделать она, «повелительница». Он получает письмо от Лены с предложением о встрече. Они едут на квартиру, которую втайне ото всех снимает Лена. Саша испуган и подозрителен. Ему кажется, что он один из многих, кого приводит сюда Лена, остающаяся для него загадкой. Самолюбивая гордость, что эта красивая девушка сама отдала ему себя, без всяких усилий с его стороны, сделала его желчным и нетерпимым. Лена все понимает и уходит от него. Оскорбленное самолюбие, внезапность обиды, неисправимость положения — все это вынести Саше не по силам. Он уходит от брата, опускается, тоскует, он на краю гибели. Из отчаяния рож-

дается любовь к Лене, на этот раз настоящая. Роман заканчивается примирением Саши с возлюбленной.

В.Вейдле, сравнивая «Повелительницу» с первым романом Берберовой «Последние и первые», писал: «Первый роман то и дело автора приводил в опасную близость к миру Достоевского, второй уже без всякой опасности приближает нас к хорошо расчищенным классическим садам французского романа. Герои Нины Берберовой прежде не дорастали до высоких, хотя и смутных идей, которым были обязаны существованием; теперь они как раз вровень своим упорядоченным мыслям и ясно очерченным страстям... История Сашиной любви к Лене и того искуса, который ему приходится пройти, рассказана с большой стройностью, и все остальные действующие лица умно расположены вокруг этого стержня, ради которого и существует книга. Самое трудное в композиции романа — сочетать архитектуру с жизненной непринужденностью, и эту трудность автор преодолел вполне» (СЗ. 1933. № 51. С. 461). Мастерство, с каким написан роман, позволило *Г.Адамовичу* заявить: «Это одна из тех книг, которые должны были бы рассеять сомнения в силах и жизнеспособности нашей молодой эмигрантской литературы». Недостаток «Повелительницы», по его мнению, таков: «Есть одна только черта в "Повелительнице", не совсем обычная для русского романа, в особенности, современного: несколько "салонная" замкнутость атмосферы. ...Я думаю, если бы книга Берберовой попала в советскую Россию, ее оценили бы там, как произведение сугубо буржуазное, и надо сознаться, — не без основания» (ПН. 1932. 17 нояб.).

Д.В.Соколов

«Чайковский: История одинокой жизни» (Берлин: Петрополис, 1936; СПб., 1993; М., 1996) — беллетризованная биография П.И.Чайковского, основанная на документальных материалах (в том числе изданных в Росии после революции его дневников, переписки и других документов). Последняя глава книги под названием «Последние дни» печаталась в «Возрождении» (1956. № 56). В предисловии писательница подчеркивает, что в ее книге нет вымысла. В «Курсиве моем» она приводит свой разговор с А.Н.Бенуа, косвенно характеризующий документальную достоверность книги: «Когда я печатала свою биографию Чайковского фельетонами в "Последних новостях", Алекс.Ник. неизменно говорил мне, что чувствует меня своей современницей, "будто вы знали всех — и Боба, и Модеста, и Арго (Аргутинского)", и вдруг, однажды, увлекшись, он внезапно воскликнул: — А помните, на премьере "Пиковой дамы"... — и вдруг страшно смутился, потупился и запел и запел тоненьким голосом "Уж вечер, облаков..." (премьера была за девять лет до моего рождения)» («Чайковский». М., 1996. С. 334). Чайковский предстает человеком с крайне слабой волей к жизни, к настоящему. Но и прошедшее, кроме детства, не имеет для него никакой ценности, никакого смысла. Всю жизнь ему сопуствуют сомнения в себе и, как следствие, жажда славы. Он живет фактически на иждивении у страстной поклонницы его музыки Надежды Филаретовны фон Мекк. Он стремится (впрочем, безуспешно) избегать человеческого общества, делая исключение для немногих близких ему людей. Собственное творчество он оценивает как неудачу. Нелепый брак с Антониной Ивановной Милюковой, которым он пытается заявить свою социальную адекватность, заканчивается для него попыткой самоубийтсва. Постоянный страх, что о его гомосексуальных наклонностях узнают, порождает необходимость скрывать их, маскироваться, никогда не быть на людях самим собой. Лишь со смертью приходит к нему освобождение от разного рода маний и страхов, терзавших его всю жизнь: «Неподвижное лицо стало таким, каким его однажды видел Рахманинов — без маски» («Чайковский». СПб., 1993. С. 208). Биография Чайковского, написанная Берберовой, отличается от биографии, созданной братом композитора Модестом Чайковским («Жизнь Петра Ильича Чайковского». М.; Лейпциг, 1900—1902. Т. 1—3): «Модест Ильич тщательно просеял материал, допустив к опубликованию лишь суждения по вопросам творческим или те личные признания, в которых Чайковский более или менее сдержан» (*Адамович Г.* Чайковский // ПН. 1936. 14 мая). Берберова не избегает дотоле запретных для русской «викторианской» литературы тем (в частности, «эротические аномалии» Чайковского), но делает это с неизменным тактом.

Новый жанр, в котором написана книга, послужил предметом исследования сразу после выхода в свет первого издания. Г.Адамович в той же рецензии, отдавая должное мастерству, с каким написан «Чайковский», говорил о недостатках метода, которым руководствовалась Берберова: «Но и она не в силах ничего сделать со своим персонажем и не может вызвать к нему иных чувств, кроме жалости. Берберова откровенна, добросовестна. Ей приходится рассказать во всех малопривлекательных подробностях историю отношений Чайковского к его «лучшему другу», Надежде Филаретовне фон Мекк, — а затушевать производимого впечатления нечем... Берберова рассказыает только о жизни. Ее книга — интереснейшее свидетельство о слабом человеке, который был великим художником». О творческом метода писательницы писал *В.Ходасевич*: «Перед нами отнюдь не роман, а именно биография, но биография художественная, то есть творчески увиденная и проработанная, стремящаяся показать события и людей по мере возможности так наглядно и динамически, как они были показаны в романе. ...Она не просит для своего героя снисхождения, в конце концов унизительного. И высокое и низкое в Чайковском она показывает во всей противоречивой полноте, и вместо того, чтобы искать его слабостям оправдание, на первый план выдвигает то, чем они были в самой действительности искуплены... Эта работа, в высшей степени трудная, Берберовой исполнена с большим вкусом, тактом и мастерством. Оттого, в свою очередь, книга ее оказалась написана в очень быстром темпе» (В. 1936. 21 мая). *М.Цетлин* обратил внимание на беллетристичность «Чайковского»: «В новый, еще не вполне сложившийся "жанр" Н.Берберова привносит и свои индивидуальные приемы. Она позволяет себе иногда чисто беллетристические штрихи. Но это не вымысел. Это или нечто «общезначимое», когда она говорит, например, о мальчике Чайковском: «Машевский расцеловал пахнущую, как у всех мальчиков, птичьими перьями голову» (СЗ. 1936. № 61. С. 469).

Д.В.Соколов

«Облегчение участи» (Париж: YMCA—Press, 1949) — шесть ранее печатавшихся в эмигрантской периодике повестей, собранных в одну книгу. В России книга вышла под заглавием: «Повести» (М., 1992). Впервые: «Аккомпаниаторша» // СЗ. 1935. № 58; «Облегчение участи» // СЗ. 1939. № 69; «Лакей и девка» // СЗ. 1937. № 64; «Воскрешение Моцарта» // НЖ. 1947. № 17; «Плач» // НЖ. 1948. № 20. Судьба русских эмигрантов — основная тема книги. Главные герои пяти из шести повестей — русские, выживающие, каждый по-разному, в условиях эмиграции. Тем не менее, ностальгия по России не является определяющим мотивом книги — Берберовой интересна «сегодняшняя» жизнь ее героев. «Представители старшего поколения русской литературы в эмиграции часто целиком обращены к прошлому, живут воспоминаниями. ...Берберова же изображает окружающую ее жизнь — жизнь русской эмиграции — с той же простотой, с тем же проникновением, с той же правдивостью, с какими у писателей золотого века русской литературы отражалась российская действительность», — писал в рецензии на книгу С.А.Риттенберг (НЖ. 1950. № 23. С. 300—301). Бытовая и духовная неустроенность эмигранта воплощается в образах немолодых или некрасивых женщин, судьба которых всегда безрадостна. Это аккомпаниаторша Сонечка (повесть «Аккомпаниаторша»), некрасивая девушка с характером, лишенным какой бы то ни было необычности, «незаметный» человек, обреченная всегда находиться на обочине жизни. Это скромная тридцатилетняя девушка Женя («Облегчение участи»), трагически полюбившая хваткого дельца, современного Чичикова парижской эмиграции Алексея Асташева. Это Татьяна («Лакей и девка»), закончившая свою прежде блестящую жизнь содержанкой у лакея в парижском ресторане, тоже эмигранта, поручика Богословского. Наконец, это старая дева Саша («Плач»), сквозь свою видимо бессмысленную даже для нее самой жизнь сумевшая пронести мечту о любви и красоте. Внимание к судьбам этих маленьких людей, которое отличает повести, позволило Риттенбергу сказать: «Берберова, с особенной любовью выбирая в героини своих рассказов женщин некрасивых, внешне бесцветных, жизнью обездоленных и затертых, обнаруживает верность традиции героического периода русской литературы. Она никогда не стремится к дешевому успеху, избегает вся-

ческой красивости, всегда идет по линии наибольшего сопротивления» (с. 301). Другая повесть, «Роканваль: хроника одного замка» (журнальная публикация не обнаружена), сюжетно вроде бы не посвященная эмиграции, оказывается символом ее трагедии. Повесть рассказывает о конце старого французского графского рода, падение которого символизирует судьба родового владения — замка Роканваль и его обитателей. Берберова проводит параллели между запустением замка и невозвратимой потерей России очевидцем этого, лицеистом Борисом, приехавшим в гости к другу Жан-Полю. Риттенберг оценил художественное совершенство повести: «Ее Берберову больше влечет мир человеческих отношений, жестокий и полный противоречий, и, на этом фоне, внутренний конфликт человеческой души. Но когда писательница хочет, она обнаруживает редкое мастерство в описаниях. Нельзя без волнения читать рассказ «Роканваль», где почти ничего не происходит, где в центре старинный французский замок и парк с вековыми липами, где на всем лежит непередаваемое очарование прошлого» (с. 301). Повесть «Воскрешение Моцарта», написанная в 1940, стоит особняком. Это своеобразная притча о явлении в мир во время второй мировой войны Музыканта, ушедшего даже не непонятым, но просто незамеченным этим миром.

Д.В.Соколов

«Курсив мой» (Мюнхен: Fink, 1972; 2-е изд. Нью-Йорк, 1983; М., 1996 — цитируется по этому изданию) — воспоминания Н.Н.Берберовой о своей жизни. Книга впервые вышла на английском языке: The Italics are mine. N.Y., 1969. В эмигрантской периодике печатался отрывок из третьей главы книги (НЖ. 1967. № 87). Характерно отношение Н.Н.Берберовой к прошлому, повлиявшее на содержание ее мемуаров: «Сама я... не любила носиться со своим прошлым, теперь, когда я рассказываю о нем, мне хочется быть и увлекательной, и точной, и извлекать больше радости для себя от формулировок, чем от эмоций, с ним связанных. Эмоций, собственно, нет. Я не умею любить прошлое ради его "погибшей прелести"» (с. 249). Ее оценки (и себя самой, и знакомых) в большинстве своем, видимо, бесстрастны, однако книга достаточно субъективна, носит печать личности автора. Смелость в оценках современников делает высказывания Берберовой весьма неожиданными и, часто, эпатирующими: «Мое ремесло (и обусловленная им жизнь) поставило меня среди пьяниц, педерастов, наркоманов, неврастеников, самоубийц, неудачников, среди которых многие считали добро скучнее зла и разврат необходимой принадлежностью литератора. И все почти имели в себе какой-то излом. Но было во мне что-то, что предпочитало «свет» — «тьме». И я иногда чувствовала себя не в своей тарелке» (с. 447). Берберова оставила воспоминания о представителях искусств и литературы, музыкантах, актерах, политических деятелях. В их числе Н.Гумилев, *М.Горький*, *А.Белый*, *Г.Иванов*, *А.Ремизов*, Б.Пастернак, А.Ахматова, *М.Цветаева*, *В.Шкловский*, *Р.Якобсон*, А.Бенуа, *К.Коровин*, *П.Муратов*, А.Ф.Керенский и многие другие. Особое место в «Курсиве» отводится воспоминаниям о ее первом муже, *В.Ф.Ходасевиче*. К книге приложен биографический справочник, составленный самой писательницей. Не ограничиваясь собственно воспоминаниями, Берберова дает оценки до- и послереволюционной России, русской и мировой литературы и истории. О 24 августа 1921, когда был расстрелян Н.Гумилев, писательница говорит: «Тот август не только «как желтое пламя, как дым», тот август — рубеж. Началось «Одой на взятие Хотина» (1739), кончилось августом 1921 года, все, что было после (еще несколько лет), было только продолжением этого августа: отъезд Белого и Ремизова за границу, отъезд Горького, массовая высылка интеллигенции летом 1922 года, начало плановых репрессий, уничтожение двух поколений — я говорю о двухсотлетнем периоде русской литературы; я не говорю, что она кончилась, — кончилась эпоха» (с. 158). Оказавшись в эмиграции, русские писатели, отмечает Берберова, почувствовали духовную изоляцию со стороны своих собратьев по перу: «В то время во всем западном мире не было ни одного видного писателя, который был бы "за нас", то есть который поднял бы голос против преследований интеллигенции в СССР, против репрессий, против советской цензуры, арестов, процессов, закрытия журналов, против железного закона социалистического реализма, за неповиновение которому шло физическое уничтожение русских писателей. Старшее

поколение — Уэллс, Шоу, Роллан, Манн — было целиком за "новую Россию", за "любопытный опыт", ликвидировавший "ужасы царизма", за Сталина против Троцкого, как оно было за Ленина против других лидеров русских политических партий. ...Кумир молодежи Жан Кокто писал: "Диктаторы способствуют протесту в искусстве, без протеста искусство умирает" (Хотелось спросить, а как насчет пули в затылок?)» (с. 270). О Белом периода германской эмиграции Берберова говорит: «Его пьянство, его многоречивость, его жалобы, его бессмысленное и безысходное мучение делало его временами невменяемым. ...Он жил в глухоте, не слыша хода времени и полагая, что «мамочку» он найдет в любой женщине, а «папочку» — в ускользнувшем от него учителе жизни. Но люди кругом становились все безжалостнее, и это было законом времени, а вовсе не модой, веком, а не днем» (с. 190). Творческому гению *Бунина*, с которым ее связывала долголетняя дружба, закончившаяся враждой, писательница дает такую оценку: «Я уверена абсолютно, что он был совершенно земным человеком, конкретным цельным животным, способным создавать прекрасное в примитивных формах, готовых и уже существовавших до него, с удивительным чувством языка и при ограниченном воображении, с полным отсутствием пошлости. ...Никогда чувство вкуса не изменяло ему. И если бы он не опоздал родиться на тридцать лет, он был бы одним из великих нашего великого прошлого» (с. 295). О *Б.Зайцеве*, хорошем ее друге всю эмиграцию, Берберова говорит: «Как писатель он был во многих отношениях тоньше Бунина, но ему всю жизнь мешала его инертность, его умственная лень, в которой он много раз мне признавался» (с. 310). Ярка в своей резкости характеристика Г.Иванова послевоенного периода: «Георгий Иванов ... в эти годы писал свои лучшие стихи, сделав из личной судьбы (нищеты, болезней, алкоголя) нечто вроде мифа саморазрушения, где, перешагнув через наши обычные границы добра и зла ... он далеко оставил за собой всех действительно живших «проклятых поэтов» и всех вымышленных литературных «пропащих людей»: от Аполлона Григорьева до Мармеладова» (с. 531). Одна из первых писательница оценила гений *Набокова*: «Номер "Современных Записок" с первыми главами "Защиты Лужина" вышел в 1929 году. Я села читать эти главы, прочла их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнаний. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано» (с. 370—371). Большое место отводится в книге воспоминаниям о «Современных записках», где сотрудничала Берберова. «Наиболее значительное из всех эмигрантских периодических изданий, памятник эпохе 1920—1940-х годов» (с. 693), — говорит о журнале писательница. «Сотрудничество в «Современных записках» было своего рода знаком эмигрантского отличия. Сейчас, глядя на эти толстые тома, вышедшие в Париже за двадцать лет, видишь литературный памятник и не удивляешься, что библиотеки западного мира ... думают о переиздании всех семидесяти томов этого журнала» (с. 342). Она из главных тем книги — осмысление судеб русской литературной эмиграции. Трагедия поэтов «второго поколения» (родившихся в начале века), по мнению Берберовой, заключается в следующем: «*Поплавский*, *Кнут*, *Ладинский*, *Смоленский* были вышиблены из России гражданской войной и в истории России были единственным в своем роде поколением обездоленных, надломленных, приведенных к молчанию, всего лишенных, бездомных, нищих, бесправных и потому — полуобразованных поэтов, схвативших кто что мог среди гражданской войны, голода, первых репрессий, бегства, поколением талантливых людей, вышедших из катастрофы голыми, наверстывающих кто как мог все то, что было ими упущено, но не наверставших потерянных лет» (с. 315). Оценивая творческие плоды эмигрантской литературы, Берберова говорит: «Нашим несчастьем, трагедией нашей, "младших" в эмиграции, было именно отсутствие стиля, невозможность обновить его. ... Один Набоков своим гением принес с собой обновление стиля... "Старшие" откровенно признавались, что никакого обновления стиля им не нужно, были старые, готовые формы, которыми они так или иначе продолжали пользоваться, стараясь не замечать их изношенности. Те из "младших", которые были талантливы, только могли модулировать эти формы. "Не может

быть обновления идей без обновления стиля", — говорит Шатобриан. Ни в структуре фразы, ни в словаре мы не принесли в литературу ничего нового» (с. 400).

Критики порой резко отрицательно оценивали «Курсив мой». *Р.Гуль* в рецензии на первое, англоязычное, издание книги пишет: «Зарубежная писательница к своему 70-летию выпустила мемуары — «Курсив мой». Вышли они по-английски, но успеха не имели и после двух-трех отрицательных рецензий утонули в бездне неудачных книг. ...Неорганизованный, многословный, тяжеловесный и ... скучный опус. ... В них, так сказать, три «ингредиента». Пространные, очень часто совершенно невежественные «мысли вслух», т. е. рассуждения на всевозможные темы: аграрный вопрос, революция, война, русская интеллигенция, Европа, Америка, христианство, масонство и пр. ... Второй «ингредиент» сего опуса — в невероятной дозе поданные сплетни и сведения счетов с неугодными автору лицами, причем автор не стесняется никаких вымыслов. И третий «ингредиент» — неисчислимое количество фактических ошибок, обнаруживающих, что автор писал свои «мемуары» с исключительной отвагой, с совершенным какпопальством, путая имена, даты, факты» (НЖ. 1970. № 99. С. 283—284). Рецензент обвиняет писательницу в предвзятом отношении к Бунину, *Адамовичу*, *В.М.Зензинову*, *И.И.Фондаминскому*, в большой мере вызванном ее коллаборационизмом. Наличие фактических неточностей в книге отмечал и *Г.П.Струве*: «О том, как опасно авторам мемуаров полагаться на свою память, не подкрепленную какой-то документацией, свидетельствует дважды повторяемое Н.Н.Берберовой показание о том, что в последний раз она видела Марину Цветаеву на похоронах В.Ф.Ходасевича. ... Похороны Ходасевича имели место 16-го июня через 4 дня после того как Цветаева уехала из Парижа в Гавр. ... немало и других ошибок» (РМ. 1969. 6 нояб.). А.Сумеркин в некрологе памяти Берберовой писал: «"Курсив мой" — это не просто автобиография выдающегося литератора, это и блестящий портрет русской эмиграции 20—40-х гг., и экзистенциальное свидетельство мужественного, независимого, талантливого человека, готового нести полную ответственность за свои решения. По яркости психологических портретов, независимости и резкости суждений и по охвату материала "Курсив мой" можно сравнить с воспоминаниями Надежды Мандельштам» (НЖ. 1993. № 192/193. С. 535).

Д.В.Соколов

«Железная женщина: Рассказ о жизни М.И.Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях» (Нью-Йорк: Russica publishers, 1981; 2-е изд. 1982; М.: Политиздат, 1991; М.: Книжная палата, 1991 — цитируется по этому изданию; М., 1997) — биография баронессы Марии Игнатьевны Закревской-Бенкендорф-Будберг, подруги Р.Локкарта, невенчанной жены *М.Горького* и Г.Уэллса, названной лондонской «Таймс» в некрологе «интеллектуальным вождем» Англии. Именно ей Горький посвятил роман «Жизнь Клима Самгина». Мура (так эту женщину называли близкие), по мысли Берберовой, символизирует тип женщины нового времени, рожденный борьбой за существование в условиях революционной России (Мура трижды была арестована ЧК) и эмиграции — «жить, чтобы выжить». Причем «выжить» — значит сохранить себя как личность, не позволить себе закончить жизнь посудомойкой в парижском кафе. Способы этого выживания с моральной точки зрения не всегда однозначны (фиктивный брак с бароном Будбергом, сотрудничество с советской контрразведкой, отправка детей на воспитание в чужие руки), но Берберова воздерживается от категорического осуждения или оправдания своей героини: «Она была умна, жестока, полностью сознавала свои исключительные способности, знала чувство ответственности, не женское только, но общечеловеческое, и, зная свои силы, опиралась на свое физическое здоровье, энергию и женское очарование. Она умела быть с людьми, жить с людьми, находить людей и ладить с ними. Она несомненно была одной из исключительных женщин своего времени, оказавшегося беспощадным и безжалостным к ней, и к ее поколению вообще. Это поколение людей, родившихся между 1890 и 1900-м годами, было почти полностью уничтожено войной, революцией, лагерями и террором 30-х годов» (с. 19). «Железная женщина» — такое прозвище дал Муре Горький, с которым она прожила 12 лет. Она спасла от расстрела британского шпио-

на Р.Локкарта, задержанного ЧК (Берберова тут же доказывает, что Мура работала на большевиков). Она умела становиться незаменимой, не теряя достоинства. Уэллс несколько раз просил ее выйти за него замуж, но встречал неизменный отказ с ее стороны. «Мужчины, окружавшие ее, были талантливы, умны и независимы, и постепенно она стала яркой, живой, дающей им жизнь, сознательной в своих поступках и ответственной за каждое свое усилие» (с. 11). Мура в конце концов стала своей в высшем европейском обществе, не перестав быть таковой и после смерти Уэллса, последнего из ее знаменитых «мужей». Жизнь Муры неразрывно связана с Локкартом, Горьким и Уэллсом, и Берберова уделяет им не меньше внимания, чем Муре. Берберова сопоставляет двух великих писателей XX в., к концу жизни испытавших сильнейшее разочарование в своих идеалах: «Последний год Горького, проведенный в крымском уединении Тессели, говорит нам о его отчаянии, вызванном не совсем теми же причинами, какие вызвали отчаяние Уэллса, но оно было не меньшей силы. ...Оба знали исключительную популярность, были связаны с радикальными партиями своих стрн, были атеистами и заботились о своих читателях: Уэллс об "образованных на одну четверть", Горький — о полуинтеллигентах, которым покровительствовал и которых поощрял» (с. 299—300). На протяжении всей жизни Мура придумывала легенды о своей жизни, которым верили. Берберова разоблачает несколько таких легенд.

Д.В.Соколов

БЕРДЯЕВ Николай Александрович (1874—1948)

«Миросозерцание Достоевского» (Прага: YMCA-Press, 1923). Книга переведена на немецкий (1925), французский (1929), английский (1934), испанский (1935), итальянский (1942), шведский (1948), японский (1947) языки.

Считая себя духовным сыном Достоевского, автор утверждает, что его творчество представляет русское слово о всечеловеческом. Поэтому из всех русских писателей он наиболее интересен для европейских читателей, которые ищут в его произведениях откровений о том всеобщем, всечеловеческом, что и их мучает. Понять Достоевского — значит понять глубинный пласт русской души, приблизиться к тайне России. Творчество Достоевского для Бердяева — это величайшее выражение русского национального духа с его христианской направленностью, пафосом правдоискательства, страстного обличения неправды жизни, искания Царства Божия не только на небе, но и на земле. В этом смысле творчество Достоевского открывает новый этап в духовном и художественном развитии человечества. Достоевский учит людей через Христа «открывать образ и подобие Божие в самом падшем человеке, учит любви к человеку, связанной с уважением к его свободе». Вот почему творчество Достоевского не оставляет впечатления мрачности и безысходного пессимизма: «Сама тьма у него светоносна. Свет Христов побеждает мир, просветляет всякую тьму... Именно Достоевский многое дает для христианства будущего, для торжества вечного Евангелия, религии свободы и любви» (с. 236). Глубокий нравственный пафос произведений Достоевского Бердяев видит в признании абсолютного значения всякого человеческого существа, представляющего образ и подобие Божие. Вот почему, когда человек убивает другого человека, он убивает самого себя, отрицает бессмертие и вечность в другом и в себе. И лишь искупительная сила сострадания может возродить человека к новой жизни, искоренить зло в его душе. Бердяев рассматривает Достоевского как мастера изображения нравственной деградации человека под влиянием одержимости злой страстью или злой идеей. Свобода в этом смысле, перешедшая в одержимость, перестает быть свободой, она превращается в своеволие, которое ведет ко злу: «Зло ведет к преступлению, преступление с внутренней неизбежностью — к наказанию» (с. 89). Художественное открытие Достоевского Бердяев видит в том, что он показал полярность, антиномичность человеческой природы. Легенда о Великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых», по мнению Бердяева, представляет вершину идейно-философского наследия писателя, увенчание его духовно-религиозной диалектики. В ней сходятся все нити и разрешается основная тема о свободе человеческого духа. Легенда есть особого рода загадка, в которой «свет возгорается

во тьме». Безответность Христа, Его кроткое молчание убеждают сильнее, чем вся сила аргументации Великого инквизитора. Бердяев отмечает, что в Легенде сталкиваются два мировых начала — Христос и Антихрист. Великий инквизитор убежден, что подавляющее большинство людей не в силах вынести бремени свободы, раскрытой Христом. Великий инквизитор не верит ни в Бога, ни в ничтожного и слабого человека, который не способен вынести страданий своих и чужих, а без этой способности невозможно познание добра и зла. И перед человечеством возникает проблема выбора — свобода со страданием или счастье без свободы. Большинство людей готово пойти вторым путем. Первый путь — это путь для избранных. Достоевский, по мнению Бердяева, глубоко верил в искупительную силу страдания: «В страдании видел Достоевский знак высшего достоинства человека, знак свободного существа. Страдание есть последствие зла. Но в страдании сгорает зло» (с. 109). Называя Достоевского провидцем и пророком русской революции, Бердяев подчеркивает, что он один из первых понял, что внутренняя основа социализма заключается в стремлении устроить Царство Божие на земле без Бога, без свободы и без веры в бессмертие. При всем своем негативном отношении к социализму, Бердяев признает правоту Достоевского в критике капитализма, который «раздавливает и дегуманизирует человеческую жизнь, превращает в вещь и товар, и потому не подобает защитникам этой системы обличать коммунистов в отрицании личности и дегуманизации человеческой жизни» (Бердяев Н. Сочинения. М., 1994. С. 408). Достоевский для Бердяева есть та «величайшая ценность, которой оправдает русский народ свое бытие в мире, то, на что может указать он на страшном Суде народов» (с. 238). Такими словами заканчивает автор свою книгу о Достоевском.

Высоко оценивая книгу Бердяева, *Н.О.Лосский* подчеркивал его мысль об «эсхатологической склонности русского ума и отсутствие у него интереса к «половинчатому царству культуры» (Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991. С. 285). *В.В.Зеньковский*, также высоко оценивая литературно-критическую деятельность Бердяева, отмечал, что «в литературной манере Бердяева есть некоторые трудности — часто читателю трудно уловить, отчего данная фраза следует за предыдущей: порой кажется, что отдельные фразы можно было бы легко передвигать с места на место — настолько неясной остается связь двух рядом стоящих фраз». При этом Зеньковский приводит высказывание самого Бердяева о том, что его мышление интуитивное и афористическое: «Я ничего не могу толком развить и доказать». Достоинство стиля Бердяева Зеньковский видит в «чеканке отдельных формул, в своеобразных bon mot, которые запоминаются навсегда» (Зеньковский В.В. История русской философии. Л., 1991. Т. 2. Ч. 2. С. 61—62).

Ю.И.Сохряков

«Константин Леонтьев: Очерки из истории русской религиозной мысли» (Париж: YMCA-Press, 1926). Книга переведена на французский (1937) и английский (1940) языки. Н.А.Бердяев излагает религиозно-философские, социально-политические и эстетические взгляды К.Н.Леонтьева. Причину его прижизненного одиночества и непризнания автор видит в том, что Леонтьев был одним из первых русских эстетов: эстетизм пронизывал не только все его творчество, но и саму его жизнь. Все жизненные явления Леонтьев рассматривал с точки зрения эстетической и даже построил свою теорию прекрасного, которое, по его мнению, представляет единство в разнообразии. Отсюда и неприязнь Леонтьева к идеалу «среднего типа», выработанному европейской буржуазно-демократической цивилизацией, которая обезличивает духовно человека и целые нации, лишая их культурной самобытности и неповторимости. Бердяев обращает внимание на мысль Леонтьева о том, как ужасно и обидно думать, что эллины строили свои изящные акрополи, апостолы проповедовали, мученики страдали, рыцари блистали на турнирах, и все это для того, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной комической одежде благодушествовал на развалинах всего этого прошлого величия. В этом отношении Леонтьев был своеобразным романтиком, влюбленным в экзотику Ближнего Востока, в средневековую католическую Европу. Его духовную эволюцию, по мнению Бердяева, можно определить как движение от эстетической упоенности жизнью к религиозному ощущению ужаса

смерти, возмездия и наказания в ином мире за совершенные грехи на земле. Эстетическое упоение жизнью, пишет Бердяев, имеет обратной стороной своей меланхолию и пессимизм, ибо в жизни преобладает уродство и красота оскорбляется на каждом шагу. Все это терзало душу Леонтьева, который видел, что красота в современной действительности идет на убыль, и то, что называют «прогрессом», несет смерть красоте. Именно эта ненависть к мещанской демократии, космополитической пошлости и материальному комфорту порождала в душе Леонтьева романтическую тоску по прошлым историческим эпохам. В своих работах «Византизм и славянство», «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», «Национальная политика как орудие всемирной революции» Леонтьев изложил свою оригинальную теорию развития, согласно которой человечество в целом и частях проходит три последовательных периода: 1. Первичной простоты (подобно организму в зачаточном и незрелом младенческом возрасте); 2. Цветущей сложности (подобно развитому цветущему возрасту организма). 3. Смесительного упрощения, уравнения или вторичной простоты (дряхлость, умирание и разложение организма). Всякая нация и государство возникает, переживает период расцвета, а затем разлагается и умирает. При этом Леонтьев рассчитал, что национальные государства не жили дольше двенадцати веков. Распад и разложение начинается тогда, когда либерально-эгалитарный «прогресс» разрушает неравенство и разнообразие. Период «цветущей сложности» Европа пережила в эпоху Возрождения, которая представляла сложное, дифференцированное, разнообразное устроение общества, неравенство классов и сословий, существование аристократии, сильной государственности, великих людей, возвышающихся над массой, гениев и святых. Современная европейская культура с ее торжеством свободы и равенства представляет «вторичное смесительное упрощение», т. е. разложение и упадок. Вот почему необходима борьба с теми космополитическими силами, которые, по мнению Леонтьева, ведут человечество к унитаризму, единоформенности, с тем чтобы отстоять свою неповторимость, культурную уникальность, свою «цветущую сложность». Бердяев подчеркивает и другую мысль. Он отмечает, что Леонтьев был не только крупным мыслителем, но и незаурядным и оригинальным литературным критиком, автором статей о творчестве Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого. В своей основной книге «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н.Толстого» Леонтьев окончательно сформулировал свои эстетические принципы. Его не удовлетворяет чрезмерность психологического анализа как в творчестве Толстого, так и в русской литературе в целом. Важнейшим этапом в творчестве Толстого Леонтьев считал его поздние народные рассказы, которые свидетельствовали о благодатной, по его словам, эволюции Толстого от «чрезмерностей» психологического анализа к художественному аскетизму, богатству содержания «при высокой простоте и сжатости формы». При этом он критикует Толстого за его главную мысль, что любовь к ближнему есть высшее проявление христианской веры. «Розовому» христианству Толстого Леонтьев противопоставляет «истинное» Православие, основанное на смирении и страхе Божием, на заботе не об исправлении посюстороннего земного мира, а о спасении души верующего.

Н.П.Полторацкий отмечает, что К.Леонтьев был настоящий «государственник и аристократ», вся мысль которого являлась «эстетической реакцией» против всего, Бердяеву самого дорогого: против русской идеи братства людей, русской человечности, русского искания всеобщего спасения. Поздний Бердяев — антипод К.Леонтьева, и противоестественная и безблагодатная любовь Бердяева к Леонтьеву была, очевидно, любовью по противоположению» (Полторацкий Н. Н.Бердяев и Россия. Нью-Йорк, 1967. С. 193).

Ю.И.Сохряков

«Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века» (Париж: YMCA-Press, 1946). Книга переведена на английский (1947), голландский, японский (1958) и французский (1970) языки. Анализируя историю отечественной религиозно-философской мысли, Н.А.Бердяев приходит к выводу, что русская мысль и русские искания XIX и начала XX века свидетельствуют о существовании русской идеи, которая соответствует характеру и призванию русского народа. Русская идея

тесно связана с Православием, в глубине которого заложена большая свобода, чем в католичестве. Говоря об отличии германской идеи от русской, Бердяев подчеркивал, что первая есть идея господства, преобладания могущества, русская же идея — это идея всечеловечности и братства людей и народов. Значительное внимание уделяется в книге вопросу о русском национальном характере, об исторических путях России, которая не призвана к материальному благоустройству и благополучию европейского типа. В русском народе, по Бердяеву, наличествует свобода духа, которая дается лишь тому, кто не слишком поглощен жаждой земного комфорта. Только в России нет давящей власти буржуазных условностей и деспотизма мещанской морали. Русскому человеку изначально присуща внутренняя религиозная свобода: «Огромность свободы есть одно из полярных начал в русском народе, и с ней связана русская идея» (Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1971. С. 48). В отличие от западных народов, живущих честностью, развивает Бердяев мысль К.Леонтьева, русский человек живет святостью. И потому душа его никогда не поклонялась золотому тельцу и никогда не поклонится ему в последней глубине своей. Русский человек может допускать бесчестность, может грабить и наживаться нечистыми путями, но при этом он никогда не будет почитать богатство высшей ценностью, он будет верить, что жизнь св. Серафима Саровского выше всех земных благ и что св. Серафим спасет его и всех грешных русских людей, предстательствуя перед Всевышним от лица Русской земли. Вот почему тайна русской души и русской идеи заключается в искании града Божьего, града грядущего, в ожидании сошествия на землю Небесного Иерусалима, в жажде всеобщего спасения и всеобщего блага. Считая нигилизм характерно русским явлением, Бердяев относит к нигилистам не только Писарева, Добролюбова, Чернышевского, но и Белинского, которого он считал замечательным литературным критиком, хотя тот, придя к революционному социализму и атеизму, и стал проповедовать «тиранство и жестокость». Роман Чернышевского «Что делать?» Бердяев называет катехизисом русского нигилизма, настольной книгой русской революционной интеллигенции, в художественном отношении слабой и безвкусной. При этом Бердяев соглашается с богословом А.М.Бухаревым, обратившим внимание на христианский дух этого романа: что-то вроде наставления к благочестивой жизни русских нигилистов. Касаясь вопроса об анархизме, Бердяев утверждает, что он, как и нигилизм, представляет характерное порождение русского духа. Называя создателями отечественного анархизма Бакунина и Кропоткина, Бердяев причисляет к ним и Льва Толстого, который был великим правдолюбцем: «В русскую идею Л.Толстой входит, как очень важный элемент, без которого нельзя мыслить русского призвания. Если отрицание социального неравенства, обличение неправды господствующих классов, есть очень существенный русский мотив, то у Толстого он доходит до предельного религиозного выражения» (с. 124). Толстой, как и Достоевский, проповедует всечеловечность, и это, по словам Бердяева, есть выражение русской идеи, в то время как интернационализм есть лишь искажение русской идеи всечеловечности, христианской универсальности. Бердяев приходит к выводу, что русская идея состоит из пяти основных элементов: 1. Нигилизм. 2. Анархизм. 3. Социализм. 4. Эсхатологизм. 5. Мессианизм.

Комментируя эту концепцию русской идеи, *Н.П.Полторацкий* замечает, что социальная правда, безусловно, входит в русскую идею, но, вместе с тем, объявить русскую идею нигилистической и анархической, по меньшей мере, некорректно: «Выдать Нила Сорского за предшественника и родоначальника "вольнолюбивого течения русской интеллигенции", поместить в царство Божие Льва Толстого и Бакунина с Пугачевым и Стенькой Разиным, заявить, что Петр Великий "был большевиком на троне", а коммунисты являются продолжателями русского мессианизма, провести прямую линию от идеи Москвы-Третьего Рима к идее Москвы-Третьего Интернационала — вот что называет Бердяев в "Русской идее" проникновением в умопостигаемый образ русского народа, в Божий Замысел о России» (Полторацкий Н.П. Н.Бердяев и Россия. Нью-Йорк, 1967. С. 188). Книга Бердяева «Русская идея», по мнению Полторацкого, богата меткими характеристиками русских писателей и мыслителей, социологическими наблюдениями, афористичностью стиля: «Но в ней обнару-

живаются обострившиеся с годами его недостатки: субъективизм и шаткость общей конструкции, диалектическая двойственность, противоречивость и соблазны: повторения и длинноты прежних сочинений Бердяева подменены в "Русской идее" новым недостатком: неясностью и непостоянством терминологии» (Там же. С. 174). Знакомство с книгой Бердяева, заключает Полторацкий, позволяет сделать следующий вывод: «Русская идея, развиваемая Бердяевым, не есть идея русского народа; это, скорее, идея русской интеллигенции и — еще уже — идея самого Бердяева, вернувшегося в последние годы к некоторым истокам своей интеллигентской юности и молодости... Сам Бердяев выражает это несколько иначе: «Я всегда был человеком многоэтажным и многоплановым, я обманывал ожидания всех, всегда возвращался к самому себе» (Там же. С. 200).

Ю.И.Сохряков

«Самопознание: (Опыт философской автобиографии)» (Париж: YMCA-Press, 1949). Книга Бердяева написана во второй половине 1930-х (предисловие датировано 1940, имеется «Добавление 1940—1946 гг.»). Первое издание в России: М.: ДЭМ, 1990 (по рукописи в ЦГАЛИ — цитируется по этому изданию) и многочисленные переиздания впоследствии: 1950 — английское издание, 1953 — немецкое и итальянское, 1957 — испанское, 1958 — французское, 1961 — японское. Книга насыщена фактическим материалом о писателях и философах, с которыми встречался Бердяев, особенно в главе X («Годы изгнания»). Даны потртеты *Л.Шестова*, П.Флоренского, В.Розанова, *Вяч. Иванова*, *А.Белого*, также Л.Толстого, Ф.Достоевского, Ф.Ницше и Вл. Соловьева — главных литературных ориентиров Бердяева и его философии творчества. Книга стала и сама по себе литературным явлением, в отличие от чисто «интеллектуальных» произведений Бердяева, не только в силу завершенности его мысли, а в силу избранной композиции. Бердяев сознательно или невольно описал свою жизнь как путешествие из одного мира в другой, подобно «Путешествию Гулливера». «Самопознание» становится понятно, если не читать его ни как исповедь или воспоминания (против чего остерегал сам автор), ни как «философскую автобиографию» (на чем автор настаивал, но только в противоположение обычной мемуаристике). «Самопознание» — роман путешествий, продолжение традиции «Одиссеи», «Божественной комедии», Дж.Свифта. Сам Бердяев это подчеркивает едва ли не на каждой третьей странице. «Жизнь есть прежде всего движение» (с. 307). «Я изначально чувствовал себя попавшим в чуждый мне мир. Я всегда был лишь прохожим» (с. 11). «У меня есть напряженная устремленность к трансцендентному, к переходу за грани этого мира» (с. 35). «Я всегда разрывал со всякой средой, всегда уходил» (с. 23). «Семья брата была для меня ... переходом в другой мир» (с. 25). Он подсказывает, что и у других писателей ценит то же: «Моя оценка романа связана со способностью автора заставить меня войти в свой мир, иной, чем окружающая постылая действительность» (с. 310). Бердяев продолжает старинную почвенную русскую литературную традицию: традицию протопопа Аввакума (все житие которого есть перечень скитаний), традицию Сковороды, традицию, наконец: «Откровенных рассказов странника» о. Мелетия (Козлова). Познание духа и познание себя есть не просто одновременно познание окружающего мира, но спасение от мира, бегство его от зацепочек и крючочечков, почему Бердяев и называет свое путешествие «эмансипацией» (с. 51).

Число пройденных миров в «Самопознании» очень велико, значительно больше гулливеровских: (1) мир семьи; (2) мир аристократический; (3) мир киевской интеллигенции, воплощенный в семье брата; (4) мир кадетского училища; (5) мир революционной интеллигенции — 5-я глава; (6) мир «ренессанса», религиозной интеллигенции», «встреча с литературным миром» (с. 128) — 6-я глава; (7) мир интеллигентской религиозности; (8) мир простонародной религиозности; (9) мир официального православия; (10) мир «православного зарубежья» (нарушая, кстати, хронологический порядок); глава 8-я перебивка, «мир творчества» — (11) «мир коммунистический» — глава 9-я; (12) «мир Запада» — глава 10-я (еще раз об эмигрантской православной молодежи, о Германии, Франции, западных христианах) — перебивка-эпилог — «мир эсхатологии». Сам Бердяев, однако, схематизировал свои путешествия более крупными кусками, насчитывая четыре

главных мира: «Порвав с ... аристократическим миром и вступив в мир революционный ... мой духовный путь привел меня в близкое соприкосновение с миром православным ... Наконец, в атмосфере эмигрантской...» (с. 54—55). Первые реальные четыре мира сведены в одну первую главу и синтезированы в «мир аристократический». В седьмой главе соединены вместе сектанты, теософы, архиереи, «сюртучные богословы». Сливаются вместе «мир коммунистический» и «мир Запада», причем не случайно, а иллюстрируя любимую мысль Бердяева о том, что разницы-то особой между ними нет, что общего между большевиками и буржуинским царством больше, чем особенного; с точки зрения Царства Небесного, это две половины одного города — града Духовной Буржуазности. Он называет этот мир «эмигрантским», и термин случайный превращается в символический: мир буржуазности социалистической и буржуазности капиталистической одинаково населены эмигрантами из мира подлинного, которым он считает Царство Божие. Только оно может быть одновременно и отправной точкой путешественника, его целью, недостижимой в пределах земного пути, да еще и той реальностью, которая постоянно его сопровождает («С детства я жил в своем особом мире». С. 27). «Мое "я" переживает себя как пересечение двух миров. При этом "сей мир" переживается не как подлинный, не первичный и не окончательный. Есть "мир иной", более реальный и подлинный» (с. 28). Там — столица, по сравнению с которой все остальное дыра. «Все далекое от Бога провинциально» (с. 156). Только вера делает прохождение сквозь земной мир (его различные этажи, или районы) не завоеванием, а именно путешествием к подлинному миру: «Я боролся с миром не как человек, который хочет и может победить и покорить себе, а как человек, которому мир чужд и от власти которого он хочет освободить себя» (с. 29). Напрашивается уподобление аристократического мира у Бердяева — миру тщеславных лилипутов, революционного (при всех его недостатках) — миру великанов; православного мира — Лапуте. Бердяев Церковь сравнивает именно с летающим в небе островом: «Говорят, например, что церковь есть рай на земле. Походит ли это на неприглядную церковную действительность? Уж скорее можно было бы сказать, что церковь есть земля на небе» (с. 17). Мир эмигрантский, мир Запада есть мир культуры, где все преломляется через культуру (и Бердяев в «Самопознании» подчеркивает, как его это раздражало), — в сущности это мир Глаббдобдриба, где живут бессмертные (во Франции — буквально, академики), где вызывают духов великих людей. Книга декларирует необходимость творчества и сама является глубоко творческим — традиционным и новым одновременно — явлением, побуждающим читателя к самостоятельному творческому поиску.

Я.Г.Кротов

БИЦИЛЛИ Петр Михайлович (1879—1953)

«Этюды о русской поэзии» (Прага: Пламя, 1926). В своей книге П.М.Бицилли свел воедино три самостоятельных, но близких по темам этюда: «Эволюция русского стиха», «Поэзия Пушкина», «Место Лермонтова в истории русской поэзии». Кроме ритма, утверждает Бицилли, нет никаких других существенных признаков поэзии: рифмы, ассонансы, аллитерации — элементы ритма, его меняющие и нужные в зависимости от художественного задания. «Подчиненность и второстепенность рифмы и прочих, сродных ей, элементов состоит лишь в том, что сами они не в состоянии создать ритма: они мыслимы только в сочетании с размером, который, не будучи ритмом, однако, служит единственным его основанием» (с. 9). Исследователь показывает эволюцию русского стиха от двухдольных размеров к трехдольным как тенденцию, ведущую к обеднению ритма стиха, а затем прослеживает поворот поэзии к истокам — к народной песне. Бицилли обращает внимание на этапы этого пути: «разложение» поэзии, своеобразный силлабический стих и ритмическую прозу. Параллель этому явлению он находит в эволюции французского стиха от двухдольного классического alexandrin к трехдольному бесцензурному стиху и далее к свободному стиху и римтической прозе. Размышляя над вопросами новаторства Пушкина и особенностями его творческой манеры, Бицилли приходит к выводу, что поэт, «сливши личное с "исто-

рическим" и "политическим", тем самым иррационализировал историческое и политическое, сделал его принадлежностью лирики, — и, таким образом, бесконечно углубил и возвысил и национальное чувство, и национальную идею. Россия, русская великодержавность, исторические судьбы ее, из объектов поэтического созерцания, возбудителей "пиитического восторга", чем они были для Ломоносова и Державина, обратились в символы его мироощущения, и, становясь самими собой, в то же время субъективировались настолько, что стали процессами духовной жизни поэта» (с. 222). В книге содержатся также три дополнения: «К вопросу о природе русского стиха», «Сон и проч. в Пушкинском словаре», «Художественный замысел "Медного Всадника"».

Работа Бицилли получила высокую оценку филологов и критиков русского зарубежья. Этюды Бицилли заслуживают самого серьезного и внимательного к ним отношения, писал *М.Л.Гофман* (Благонамеренный. 1926. № 1). Очерк «Поэзия Пушкина» филолог признал самым интересным и «богатым очень тонкими наблюдениями». В своих исследованиях ритма русского стиха Бицилли «часто соприкасается с формалистом Б.В.Томашевским», но, понимая «обреченную ограниченность метода», «идет дальше», — утверждал М.Гофман, отметивший далее неслучайность точек соприкосновения Бицилли и с *В.Ф.Ходасевичем* (с его работой «Поэтическое хозяйство Пушкина») — «ибо и эта тема — психология творчества Пушкина, и подход к ней — наметились в пушкиноведении, как вопрос сегодняшнего дня» (с. 165). В своей статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», опубликованной впервые на чешском языке (Slovo a slovesnost. 1937. № 3), *Р.Якобсон* назвал исследование Бицилли «одним из наиболее глубоких во всей литературе о Пушкине» и обратил внимание на постоянное подчеркивание динамического характера пушкинской поэзии как ее специфического принципа. В «Литературных заметках» *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1926. 6 янв.) также отметил, что в своей книге Бицилли «вольно и невольно» пробуждает в читателях «общие мысли о природе творчества, особенно поэзии», которая для него является ритмом. Из ритма же рождается содержание. При этом «было бы несправедливо, — подчеркивал Айхенвальд, — считать проф. Бицилли безусловным сторонником формального метода»: в книге «линия анализа сворачивает в сторону содержания, и над поэтикой, как таковой... торжествует психология и философия». Как чрезвычайно интересную отметил *М.Цетлин* (СЗ. 1926. № 27) попытку Бицилли найти в структуре языков русского, французского и итальянского естественные основы, обусловившие характер стихосложения, связь итальянского силлабического стихосложения и его ритмики с эластичностью итальянского языка, со способностью слов расширяться и сжиматься при произношении. Рецензент обратил особое внимание на мысль Бицилли о том, что в поэзии смысл и ритм неотделимы друг от друга, что слово не только комплекс звуков для построения ритмического целого, но и «logos своим значением воздействующее и определяющее ритм» (С. 568). В этюде о Пушкине Бицилли подчеркивает, что поэт «не столько рисует, сколько внушает читателю образ» (там же). И эта идея о внушающе действующем повторении слов и образов у Пушкина сближает, по мнению М.Цетлина, работы Бицилли и В.Ходасевича. Самой оригинальной частью работы М.Цетлин считает попытку формального анализа ряда поэм и стихотворений Пушкина, чтобы на основе этого анализа показать трагическую основу пушкинской поэзии. «Такие замечания как то, что "октава не только допускает богатство и разнообразие содержания, но прямо таки требует политематизма"; его остроумное доказательство того, что единство "Евгения Онегина" создано ритмом и именно онегинской строфой, как и многое другое сказанное о Пушкине, представляется нам прочным приобретением русской критики» (с. 568). Рецензент за подписью Н.М. (Перезвоны. 1926. № 15) выделил статью «Место Лермонтова в русской поэзии» и согласился с высказыванием Бицилли о том, что Лермонтов «никакого движения (литературного) не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только начинает». *В.Вейдле* (Дни. 1926. 31 янв.) отметил подчеркиваемое Бицилли «твердое созна-

ние единства художественного произведения, не как теоретическое только утверждение, но как реальный и проведенный до конца принцип истории и критики».

Т.Г.Петрова

«Избранные труды по филологии» / Отв. ред. В.Н.Ярцева. М.: Наследие, 1996. В издание включена работа «Этюды о русской поэзии» (1926), состоящая из трех этюдов: «Эволюция русского стиха», «Поэзия Пушкина», «Место Лермонтова в истории русской поэзии». В статье «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского» (1945/46) Бицилли видит художественные особенности стиля писателя в том, что для него характерна прежде всего диалектичность мировосприятия и мышления авторского повествования, в котором намеренно сопоставляются иронически-аналогичные словосочетания, выражающие контрастность несопоставимых объектов. Внутренней формой романов Достоевского ученый называет драму. Это и определяет особенности стиля жанра: напряженность, патетичность повествования с его изобилием терминов, относящихся к сценическому искусству, указаниями на мимику, жестикуляцию героев. Бицилли отмечает конгениальность Гоголя и Достоевского, общую им обоим диалектичность жизневосприятия. В статье «Проблема человека у Гоголя» (1948), посвященной изучению природы комического в стиле Гоголя, ставится вопрос о том, что такое индивидуальный стиль писателя и какова методика исследования произведений художественной литературы. Каждый человек у Гоголя так или иначе находится во власти какой-нибудь «идеи» и автоматически подчиняется ей. Гоголевский человек словно отказывается от самостоятельного, сознательного восприятия действительности или даже не подозревает, что это возможно. Ему необходимо какое-либо внушение извне, отмечает Бицилли. Статья «Заметки о чеховском «Рассказе неизвестного человека» (1948) представляет собой опыт сравнительно-стилистического анализа рассказа Чехова и произведений Достоевского. В ней также указывается на близость «финалов» чеховской повести и романа Тургенева «Накануне», отмечается, что «хмурые люди» Чехова близки тургеневским «лишним людям», «уездным Гамлетам». В статье «О некоторых особенностях русского языка. По поводу «Москвы под ударом» *Андрея Белого*» (1931) Бицилли обращает внимание на язык произведений писателя. В статье «Литературные эксперименты. Зощенко» (1932) Бицилли рассматривает характерные особенности стиля рассказов Н.Успенского и М.Зощенко. Особенность таланта Зощенко исследователь усматривает в том, что «он, как никто другой, уловил сущность «полуинтеллигенции», как социологического фактора, и художественно выразил ее культурно-историческую роль, стилизуя специфические особенности ее языка» (с. 597). К книге приложена библиография трудов Бицилли.

Т.Г.Петрова

БЛОХ Раиса Ноевна (1899—1943)

«Мой город» (Берлин: Петрополис, 1928). Сборник состоит из 31 стихотворения. В основном это лирика, светлое восприятие солнца, леса, гор, и тоска по оставленному Петербургу — городу, где прошли детство и юность: «Мне был отчизной город белый, / Где ветер треплет вымпела, / И оттого я звонко пела / И беззаботная жила. / Мне был дорогой снег широкий, / Светлей и тише тишины, / И оттого я знала сроки / Ручьев, и солнца, и весны» (с. 5). Одна из главных тем книги — неразделенная, безнадежная любовь: «О милом солнце только вспоминай, / О милом друге позабудь навеки. / Не для тебя благоухает май, / Огнем лазурным полыхают реки. / Все, что звала и пела ты, любя, / Не для тебя» (с. 27). В строках этих Блох прощалась с долгим и глубоким чувством к своему учителю-поэту и переводчику Михаилу Лозинскому (Сучков С. «Надо жить — не надо вспоминать...» // РМ. 1999. 15—22 дек.).

«Мой город» был совершенно по-разному встречен критикой. Не нашел хороших слов *В.В.Набоков*, писавший тогда под псевдонимом Сирин: «Солнце, горы, песни, рай — эти слова очень часто встречаются в книжечке стихов "Мой город". Беда только, что это только слова, игрушечки поэзии, ярлычки испарившихся символов, телефонные номера Господа Бога». Отметив «склонность Раисы Блох к благозвучным, но совершенно невыразительным прилагательным», Набоков все-таки завершил свою

заметку достаточно теплой оценкой: «Впрочем, язык ее хоть и беден, да чист, чист не только слог, но и все настроение ее книжечки. И когда она низводит музу из постылой светлицы на землю, то совсем хорошо» (Руль. 1928. 7 марта). Однако отзыв *К.В.Мочульского* был совершенно другой — он принял книгу целиком и полностью: «Этот сборник стихов посвящен Петербургу, он связан с ним не только заглавием и именем издательства, но и поэтическими темами и всем строем своего лиризма... Для начинающего поэта — удивительная свобода от бутафории. Все проверено простейшим вкусом и доведено до простейшего выражения» (Звено. 1928. № 3. С. 173).

В.В.Леонидов

«Тишина» (Берлин: Петрополис, 1935). Вторая книга стихов Раисы Блох «Тишина» увидела свет в Берлине, когда сама Раиса Ноевна с мужем, поэтом *Михаилом Горлиным*, и ее брат Яков, основатель издательства «Петрополис», уже покинули ставшую фашистской Германию и находились в Париже. Сборник состоял из простых по форме стихов, лиричных, религиозных: «Я не пишу и не творю, / А только тихо и покорно / Плыву в горячую зарю, / Что мне открылась ночью черной. / И разве то моя вина, / Что ежедневно, ежечасно / Я, Божий колокол напрасный, / Звенеть и петь осуждена» (с. 35). На страницах книги впервые было опубликовано стихотворение, ставшее песней, исполнявшейся *Александром Вертинским*: «Здесь шумят чужие города, / И чужая плещется вода» (с. 41). Хорошо отозвался о «Тишине» мэтр русского литературного Парижа *Г.Адамович*: «Книжка далеко не пустая. Над ней можно задуматься... Раиса Блох подкупает тем, что ни в какие платья не рядится, ничем не притворяется. Она такая, какая есть, — очень простыми и чистыми словами рассказывает о своих томлениях, надеждах, разочарованиях» (ПН. 1935. 24 янв.). Однако *Вл. Ходасевич*, как всегда, вступил с Адамовичем в полемику, хотя он и был в достаточно дружеских отношениях с «голубиной парой» — так в Париже называли чету Горлиных: «Ее стихи — наименее сделанные, наиболее сырые, в том смысле, что многое в них еще не ясно очерчено, неточно выражено. Мне кажется, в этом отношении ее нынешний второй сборник — шаг назад по сравнению с первым... Для поэзии Блох характерно чувство, в основе которого — неизбывное, неутомимое, глубоко трогающее тоскование все по тому же утраченному Петербургу» (В. 1935. 22 марта). Критик и наставник пражских русских поэтов *А.Бем* сравнил стихи в «Тишине» со строфами *Марины Цветаевой* (Меч. 1935. 16 февр.).

В.В.Леонидов

БОЖНЕВ Борис Борисович (1898—1969)

«Борьба за несуществование» (Париж: Изд. автора, 1925) — первая книга стихов Б.Божнева; включает 53 стихотворения. В области поэтической формы Божнев выступает здесь как последовательный традиционалист, умело пользующийся возможностями классического стиха, нередко обращающийся к архаической лексике. Тем более контрастным на фоне подчеркнуто традиционной формы был воинствующий антиэстетизм многих стихотворений книги, отмеченных, по мнению критики, откровенным цинизмом («Богобоязненный семит...», «Пишу стихи при свете писсуара...», «Стою в уборной...»). О «нигилизме», «патологии» стихотворений Божнева писал *Г.Струве* (с. 163). «Грязную порнографию», «неразделенный, болезненный эротизм», «бессильную, больную, безликую розановщину, писсуарную поэзию» видел в первой книге поэта Е.А.Зноско-Боровский (Зноско-Боровский Е.А. Парижские поэты // Воля России. 1926. № 1. С. 159). Некоторые критики, оценивая эту черту поэзии Божнева, усматривали за эпатирующими строками первого сборника обостренное внимание к «печальной и убогой» стороне жизни, диктующей поэту «стихи из подполья» (*Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1926. № 158. С. 2). «Убогое, главным образом убогое приносит нам Божнев. Рваное белье, рваный костюм, рваную душу... И он тычет нас, как тычут щенят, в самое грязное и позорное...», — писал С.Яблоновский, отмечая «острую боль, надрыв», очевидные в стихах Божнева (Яблоновский С. Геройчик нашего времени // Руль. 1925. 21 марта). За этой особенностью стихотворений «Борьбы за несуществование» открывалась значительная черта мироощущения, во многом определившая смысл и своеобразие первой

книги Божнева и отразившаяся — как отмечала критика — в программном звучании ее названия (*А.Бахрах, Н.Берберова*). Неприятие жизни, отвержение мира неизменно живут в душе лирического героя книги, это чувство проникает и в сами картины этого мира, определяя характер его изображения: «И воздуха густое сало / Все горячее и жирней. / А ноги пачкаются калом / Травы, песка или камней» («И с омерзением приемлю...», см. также «Я не люблю оранжереи...»). На это свойство поэзии Божнева обращала внимание Берберова (под псевдонимом Ивелич) в своем отклике на первую книгу поэта: «Для Бориса Божнева неприятие мира не исчерпывается строфами о дурной погоде и неудачной любви. «Борьба за несуществование» — для него почти мировоззрение... Этой жизни он не хочет, искусственно, быть может, видит в ней — и любит видеть: падаль, гной, «прогнивающую землю» и «безотрадную зарю» (СЗ. 1925. № 24. С. 442). Именно поэтому постоянно возникает в стихотворениях «Борьбы за несуществование» мысль о смерти, встрече с нею («В тоске я смерть толкнул неосторожно...», «Трава зеленая, как скука...» и др.). И все же не только безотрадная сторона жизни открывается в стихотворениях первой книги Божнева. Человеку надо увидеть этот мир иным, преображая его светом души — «мир иной провидится чрез плачи» («И капли слез мешают видеть мир...»). Спасительной духовной опорой оказывается здесь вера в великий замысел Творца, отвращающего человека от «смертного томленья», рождающего в душе его надежду («Уж был в тумане облик Отчий...», «Чтоб стать ребенком, встану в темный угол...»). Рядом с убогостью жизни утверждается одухотворяющая сила любви («В твоих объятьях можно умереть...», «Я часто, написав свои...»). Герой книги мучительно сознает свою «нечистоту», греховность («Я мою руки...», «Не трогайте мои весы...») — и при этом не видит и соломинки в чужом глазу, мечтает, как замечал Е.А.Зноско-Боровский, обращаясь к стихотворению «Я на соломинку чужого глаза...», «не о себе, а о других», «собственную жизнь превращает ... в чистоту для других».

Критика отмечала раннюю зрелость и мастерство автора «Борьбы за несуществование» (Г.Адамович, Н.Берберова). Вместе с тем, Зноско-Боровский писал о языковых огрехах в стихотворениях, вошедших в первую книгу, о том, что автор «нередко срывается в безвкусицу, прозаизмы и неловкости» (Зноско-Боровский Е.А. Там же. С. 160). Говоря о поэтической родословной стихотворений сборника, критики отмечали влияние французской поэзии, в частности, «проклятых поэтов» (Бахрах А. С. 159—160; Берберова Н. Там же.). Берберова писала о «сильном влиянии *Ходасевича*» вплоть до случаев прямого заимствования из него (Берберова Н. Там же). Иначе оценил «Борьбу за несуществование» Г.Адамович: «Все, что он говорит, — говорит он по-своему, и книга его, как всякая книга, написанная умело и искренно, открывает читателю новый мир» (Адамович Г. Там же.).

А.И.Чагин

«Фонтан» (Париж: Б.и., 1927) — вторая книга стихов Б.Божнева, состоящая из 18 восьмистиший, объединенных темой фонтана. Книга эта оказалась для многих неожиданной — здесь поэт обратился к неоклассицизму, решил, как замечал *Ю.Терапиано*, «отказаться от своего прежнего «модернизма» (Новый корабль. 1928. № 3. С. 63), уходя от тех духовных поисков, от того антиэстетизма, которые так шокировали читателей и критику в первой его книге. Поворот, происшедший в творчестве поэта, был с одобрением воспринят критикой. В своей рецензии на «Фонтан» *Г.Раевский* подчеркивал, что сборник «выгодно отличается от ... первой книги "Борьба за несуществование". Претенциозность, нарочитая (а потому и мнимая) острота тем, какая-то внутренняя несдержанность, которую отнюдь не спасала ирония, — все эти прежние дефекты, кажется, совсем преодолены поэтом. В новой книжке, в ее замкнутом цикле, заметна внимательная собранность. Уместна и хороша некоторая «старинность» и в архитектонике, и в подборе слов (смертный, сколь, сия)» (В. 1928. 5 янв.). А.Леонидов отмечал: «Фонтан» — хорошая книга. Она написана в чисто классических тонах и классической прозрачности» (Воля России. 1928. № 6. С. 124). Здесь явно сказалась новая черта поэзии Божнева: поэт отвращает взгляд от безотрадной, убогой стороны жизни, внимание к которой во многом определяло своеобразие первой его

книги, он воспевает красоту мира: «Взгляни на льющийся алмаз, / Блестящий многоцветным роем — / Лазурь и солнце сотни раз / Преломлены его игрою...» («Взгляни на льющийся алмаз...»). Во второй книге был очевиден и совершившийся поворот в ориентации поэта на предшествующие поэтические традиции: уходя от влияния французских «проклятых поэтов», от опоры на некоторые мотивы поэзии *В.Ходасевича*, Божнев связывает нынешнюю свою поэзию с «золотым веком», прежде всего, с Тютчевым. Критика, в частности, отмечала прямую связь книги Божнева с тютчевской «поэзией и философией фонтана», с тютчевским «образом водомета» (*Айхенвальд Ю.* // Сегодня. 1928. 12 мая). Повторяя в стихотворениях второй книги ритм и интонацию тютчевского «Фонтана», Божнев стремится следовать высокому образцу и в уподоблении мощи и бессилия человеческого разума фонтанной струе: «Сокрыта звучная струя / Деревьями густого сада... / Так между тайной бытия / И человеком есть преграда...») («Сокрыта звучная струя...»). Однако в соседстве с глубинами тютчевской философии поэтическая мысль Божнева невольно обнаруживает порой свою холодность и поверхностность. Цитируя обращенные к фонтану строки поэта: «Ты завершаешь путь прямой, / Одним и тем же звуком плоским, / Так отчего же хаос мой / Твоим явился отголоском...», — А.Леонидов замечал: «Тютчев гармонией усмирял хаос. Но его хаос был страшен, и борьба Тютчева с хаосом была упорной и долгой. Хаос же Божнева холоден и неподвижен. Неподвижный хаос! Хаос — лишь отголосок фонтанной струи! Разве может быть страшной борьба с таким гармоническим хаосом?» (Там же. С. 125).

Вторая книга стихов Божнева была встречена критикой с воодушевлением. В.Сирин (*Набоков*) писал: «В его стихах есть и мысль, и пение, и цельность. Некоторая извилистая неправильность фразы в ином восьмистишии создает своеобразное очарование, как бы передавая музыкально-воздушные повороты воды. ... О недочетах не хочется писать, — столь усладительны эти стихи» (Руль. 1928. 23 мая). *Г.Адамович* утверждал, что книгу Божнева «следует прочесть всем, кто любит поэзию, — если не все, то многое в ней относится к поэзии неподдельной. И хотя среди восемнадцати восьмистиший едва ли найдется одно, которое можно было счесть вполне удавшимся, в целом на книге лежит какой-то «отблеск вечности». Отмечая творческие просчеты в стихотворениях «Фонтана» (то «капризно-неубедительный образ», то «грязная рифма»; частые архаизмы, придающие торжественности стихов «несколько поверхностный характер»), он подчеркивал: «Со всеми этими оговорками, следует все же признать, что из всех книг, выпущенных до сих пор т.наз. парижскими поэтами, "Фонтан" — самая поэтическая и самая умелая» (Звено. 1928. № 2. С. 107). Вместе с тем, критикой с тревогой была замечена и оборотная сторона этой «умелости». «Каждая строчка в «Фонтане» закончена, отшлифована и безошибочна, — писал А.Леонидов. — И эта безошибочность, холодность, эта разумом очерченная граница, этот замкнутый круг не может удовлетворить читателя. ...Весь "Фонтан" Б.Божнева настолько безупречен, что невольно думаешь, а вдруг это все только холод, только холодная игра?» Признавая бесспорное мастерство поэта, говоря о том, что стихотворения «Фонтана» позволяют «с уверенностью сказать, что Б.Божнев один из немногих настоящих поэтов младшего поколения», А.Леонидов утверждал, что «мастерство Б.Божнева глубже, оно касается не только внешней, безупречной формы его стихотворений. Сальерическое начало легло в основу и всего его мировоззрения» (там же). «Сальерическое начало» преобладало и в следующих книгах Божнева «Silentium Sociologicum» (Париж, 1936), «Альфа с пеною омеги» (Париж, 1936) и др., во многом определило дальнейшую творческую судьбу поэта.

А.И.Чагин

БОЛДЫРЕВ Иван Андреевич (1903—1933)

«Мальчики и девочки» (Париж: Новые писатели, 1929). Впервые: Воля России. 1928. № 7, 10/11. В издательской пометке книги после текста было указано: «При существующих условиях книжного рынка, молодым русским писателям, начинающим свою литературную карьеру, очень трудно издавать свои произведения. Желая облегчить им эту задачу и помочь молодым та-

лантам выдвинуться, книгоиздательство «Москва» приступает к издательству серии книг «Новые писатели», рассчитывая выпускать в год до 12 книг обычного размера (12—15 листов)». Повесть посвящена жизни юных обитателей «Единой советской трудовой школы» в 1918—1919. Книга написана в «форме изображения пережитого» и касается темы «жизни — быта и психологии — того поколения, которым в самые жуткие годы последнего десятилетия (1918—1919) было 12—16 лет» — так *В.Зензинов* (СЗ. 1930. № 42. С. 527) определил основную особенность повести, заметив, что «автор в своей книжке, по-видимому, сознательно ограничивает эту тему теми отношениями, которые в школе складывались между мальчиками и девочками». Критик довольно сдержанно оценил художественную ценность повести, как недостаток отметив след воздействия на И.Болдырева творчества *А.М.Ремизова*, а также признав неудачными его эксперименты с композицией: «В повести нет стержня. Это скорее собрание разрозненных отрывков, причем в каждом отрывке в центре внимания разные лица». Напротив, *П.Пильский* (Сегодня. 1930. 7 янв.) считает, что книгу составляют «правдивые картины советской школьной жизни». Мягко пожурив начинающего автора за увлеченность формальным экспериментированием («Не надо было, вслед за *Белым* и Ремизовым, пестрить страницы суженным текстом, типографскими фокусами, описывать Москву 19-го ритмической прозой, играть рефреном («Народ ушел»)», критик отмечает: «У Ив. Болдырева несомненные литературные способности. Может быть, не все из действующих лиц нарисованы отчетливо, но есть художественно выписанные черты, ясна картина, ценно беспристрастие, хорош язык». На умении Болдырева изображать характеры останавливается и *Л.Червинская* (Числа. 1930. № 2/3. С. 252—253): «Психологии в книге Болдырева мало. Хорошо ли это, плохо ли, неизвестно, скорее слабо, потому что дело идет о людях, маленьких, но очень сложных "человеках". Но очень хорошо замечены и переданы, общие для возраста, важные черты — любопытство, некоторая растерянность перед "величием мира", стыд друга перед другом за сентиментальность (это у мальчиков), а у девочек — повышенное чувство дружбы, восторга (река, луна, Катя милая)». Впоследствии в некрологе писателю (Числа. 1933. № 9. С. 232—233) Л.Червинская дополнила характеристику произведения Болдырева: «Основные впечатления от этой книги (которой были посвящены сочувственные рецензии и вечер в кружке «Кочевые»): большая точность, правдивость ощущений, верный тон, прикосновение к основному, без нескромного навязывания своих ответов на главные вопросы». *К.Зайцев* (Россия и славянство. 1930. 22 февр.) отказал книге в художественной ценности: как и Пильский, упомянув имена Ремизова и Белого, в заметке «Новые писатели о советских детях» критик сопоставил повесть Болдырева и «Колесо» *В.С.Яновского*: «По сравнению с тем ужасом, который изображен Яновским, книга Болдырева, несмотря на ряд весьма тягостных страниц, несмотря на общее оставленное ею тягостное впечатление, ощущается как довольно наивная элегия».

М.Г.Павловец

БРЕШКО-БРЕШКОВСКИЙ Николай Николаевич (1874—1943)

«Белые и красные» (Париж: Imp. Union, 1921. Ч. 1; Рига, 1926. Ч. 1—2). Действие разворачивается в революционном Петрограде, где красные во главе с Троцким усиливают террор. Активнее других действует матрос Железняк. В кабинет Троцкого является делегация евреев во главе с Катценельбогеном и Раппопортом. Они просят Троцкого не позорить имя Бронштейна и уйти из Смольного. Троцкий называет себя интернационалистом и отказывается признавать себя евреем. В доме профессора французской литературы в Смольном институте И.Г.Генглеза перед отъездом за границу собираются его сыновья Жорж, Поль и Жан, а также невеста Жоржа Ксения Черепова и его приятель Борис Дмитриевич Самсонов. Троцкий приказывает Железняку арестовать братьев и Самсонова. Во время попытки к бегству Поля и Жана убивают, Жорж тяжело ранен, а Самсонов скрывается.

В статье «Беллетристика о революции» А.Г.Левенсон, касаясь романа «Белые и красные», пишет: «Рекорд литературного бесстыдства и безграмотности установил

г. Брешко-Брешковский в своем романе. Перед этой книжкой бледнеет даже трехкопеечная пинкертоновщина, которой отравляли наше юношество перед революцией 1905 г. Одни названия глав чего стоят: "Дьявол с американской бородой", "Черный мстит красным", "Мертвая голова", "Неприятный гость", "Сильное чувство", "Волшебная фея". Текст не уступает заголовкам» (Сполохи. 1921. Ноябрь. № 1. С. 31).

В.В.Сорокина

«Царские бриллианты» (Париж: Б.и., 1921). Действие разворачивается в 1918, когда Юровский и Дора Спевак, тюремщики царской семьи в Екатеринбурге, привозят в Кремль в портфеле головы убитых императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. Навстречу им вышел «рыжий человек, сутуловатый, с сонным лицом, лысый, с обширным лбом в туфлях и в коротеньких обтрепанных штанах» (В.И.Ленин). Перед арестом царской семье удалось передать на хранение великой княгине Елизавете Федоровне бриллиантовое колье императрицы. Она хранила его вместе со своим колье из изумруда и жемчуга в Мариинской обители в Замоскворечье, куда Свердлов и Троцкий посылают Юровского, Сперанского и Метножа для изъятия драгоценностей и ликвидации царственной особы. Во время изъятия великая княгиня проклинает грабителей и предсказывает несчастья обладателям бриллиантов. Пророчества вскоре начинают сбываться.

В рецензии на книгу *И.Василевский* отмечает, что писатель всегда в своем творчестве откликался на сиюминутные потребности читателя. «Стиль у Брешко-Брешковского всюду самый аристократический — мебель с инкрустацией, и ковры с инкрустацией, и герои с инкрустацией». Автор подчеркивает пошлость романа, приводя цитаты о женщине-«вампире с изумрудными глазами», но вместе с тем отмечает, что Брешко-Брешковский «не ограничивается описанием всяких любовных приключений, а вводит в роман монархические мотивы: "Неожиданно явится Монарх, милостивый сказочно-прекрасный, и объединит вокруг себя все и вся!"». По мнению И.Василевского, «это роман не для рядовых эмигрантов и не для французских консьержек, для его величества нэпмана, его вкусами порожден, его интересы обслуживает верноподданный Брешко-Брешковский», и ему не понятно, почему А.Блок в своих письмах отмечал, что «я способен читать с увлечением пошлейшие романы Брешко-Брешковского, который ближе к Данту, чем Валерий Брюсов» (Накануне. Лит. прилож. 1922. № 17. 10 сент. С. 5).

В.В.Сорокина

«Роман "Манекена"» (Рига: М.Дидковский, [1928]). Среди персонажей романа — русские эмигранты, причем писатель делает акцент на том, что его герои — люди, пытающиеся найти свое место в во многом чуждом им мире, куда они попали против воли. Авантюрная структура, по мнению Брешко-Брешковского, лучше всего способна отразить душевное состояние героев-эмигрантов, оказавшихся на чужбине, переживших крушение идеалов, потерявших родину, близких, дом. Действие романа разворачивается во Франции и при этом среди героев вообще почти нет французов — это эмигранты из России, индийский магараджа и его свита, английский резидент, американская миллионерша, Ляччаро-паша. Почти все они по каким-либо, как правило не зависящим от них причинам, вынуждены были покинуть родину и, очутившись в Париже, должны действовать. Главный герой — князь Сергей Агаларов — много переживший и много испытавший, имел достаточно средств, чтобы жить за границей в праздности, но человек, деятельный по натуре, с избытком сил и энергии, он, думая не только о себе, но и о тех, кому «так трудно и горько живется вне Родины», решил «сплотить вокруг себя хотя бы горсточку этих русских людей, дать им работу, дать им хлеб» (с. 15). Писатель акцентирует внимание на политических взглядах персонажей, любовь к Отчизне для положительных героев — это отрицание «керенщины» и «милюковщины», стремление освободить Россию от «гнойника большевизма», от господства «крыс темного революционного подполья, каторжников и убийц» (с. 66). Политическая интрига в романе играет гораздо более важную роль, чем любовная. Завязкой конфликта служит преступление, но Брешко-Брешковский пишет не детектив; загадка преступления здесь лишь один из вари-

антов мотива тайны — ключевого мотива в авантюрной структуре. Несмотря на достаточно последовательную ориентацию на каноны авантюрного романа, автор все же создает «бульварный» роман и основным конфликтом делает конфликт морально-нравственный. Добродетельные герои противостоят аморальности и безнравственности, добродетель, «вдохновенная религиозность» (с. 21) побеждают. История, перевернувшая мир, «породила» два типа людей — одни обреченно доживают свой век, другие действуют с крайним напряжением сил. Именно последние становятся персонажами романов Брешко-Брешковского. Разрушив привычный уклад жизни, мировая война, революция и гражданская война как бы вернули эпоху авантюристов. Это заставляет писателя, стремящегося показать современность, обращаться к приемам авантюрного повествования, это заставляет героев Брешко-Брешковского совершать поступки, невозможные в прежнем, «дореволюционном мире». «Авнтюризм» у Брешко-Брешковского становится как бы «приметой времени». Объясняя поведение одного из персонажей, Брешко-Брешковский пишет, что капитан Самурский занимался фальсификацией политических документов не только потому, что это давало деньги и позволяло делать пакости большевикам. Его «забавляло дурачить людей с немалым "государственным" положением»: «Раньше это было невозможно, а теперь, когда все стало возможным, капитан военного времени, с трудом склеивавший французские "комнатные" фразы, почти невежественный, водил за нос тех, кто в свою очередь водил за нос целые народы» (с. 70). «Теперь, когда все стало возможным» — это лейтмотив многих книг Брешко-Брешковского.

Критики, не принимавшие стилистики бульварного романа, готовы были признать лишь, что, несмотря на «навязчивую трафаретность, вследствие которой можно по первой странице угадать все, что произойдет дальше», романы Брешко-Брешковского читаются: «Спрос на подобную литературу есть и в наши дни». Отзывы не содержали попыток анализа произведения и сводились к уничижительной характеристике: «Дешевая парфюмерно-конфетная экзотика, с примесью бульвара блаженной памяти «Петербургского листка», рассчитанная на чрезвычайно невзыскательного читателя...» (Без подписи // Литература и жизнь. 1928. № 1. С. 28—29).

Д.Д.Николаев

«Дикая дивизия» (Рига: Мир, 1930; М., 1990, 1991). Роман посвящен одному из основных сражений первой мировой войны, проходившему на Восточном театре военных действий — Галицийской битве августа—сентября 1914. Она рассматривается как крупная военно-стратегическая победа России. Русская армия продвинулась на 230—300 км и захватила Львов. На фоне этих событий разворачивается действие романа в первой его части. Судьба литературных героев тесно переплетается с судьбами военных и политических деятелей — это командующий Дикой дивизией великий князь Михаил Александрович, генерал Корнилов, Троцкий, Керенский, Родзянко. Действие романа начинается в ставке великого князя Михаила Александровича в Тлусте-Място, когда туда под видом нового хозяина цукерни «Под тремя золотыми львами» прибывает для физического уничтожения командующего австрийский шпион барон Сальвитичи-Руммель, участник убийства Франца Фердинанда в Сараево. Формирование Дикой дивизии проходило на Кавказе с целью объединить горские народы в борьбе за Россию. При выборе людей командование руководствовалось незаурядными кавалерийскими способностями кавказцев, их преданностью идее, обостренным чувством свободы и независимостью. Все эти качества наряду с правильным руководством дивизией сделали ее неуязвимой и, как представлено в романе, легендарной. Параллельно описанию жизни дивизии изображается жизнь в Петербурге, полная светских развлечений. Во второй части книги, где описывается отречение царя от престола, которое застало Дикую дивизию в Румынии, автор пунктирно намечает еще одну проблему тех лет — формирование Добровольческой армии, у истоков которой стояли генералы А.Деникин, Л.Корнилов, М.Алексеев, бегство с разбитыми остатками войск последнего главкома Добровольческой армии барона Врангеля из Крыма и первые годы русской эмиграции в Париже. К лету 1917 многие офицеры и солдаты Дикой дивизии во главе с новым командую-

щим князем Дмитрием Петровичем Багратионом оказываются под Петроградом в Гатчине. Отсюда генерал Корнилов рассчитывает бросить ее на Смольный с целью разгрома революционных сил и установления военной диктатуры. Описывая революционные власти, Брешко-Брешковский создает карикатурные образы неврастеников и самодуров. Назвав А.Керенского «Бонапартиком в бабьей кофте», он показал его никчемность и беспомощность перед другой властью в лице Л.Троцкого «с поднятым кверху клоком бороды». После неудачи под Петроградом Дикая дивизия начала постепенно распадаться и разъезжаться по своим домам. Ингуши, черкесы, кабардинцы, чеченцы, дагестанцы помогали русским офицерам скрываться во Владикавказе. В заключении романа через десять лет все герои опять встречаются в эмиграции.

В статье «Дикая дивизия» ее автор» В.Светлов пишет: «Эта своеобразная туземная конница... давно ждала своего романиста. Я очень рад, что за этот роман взялся Брешко-Брешковский, который сумел почувствовать всю экзотику и проникнуть в психологию наших доблестных дикарей. Как офицер этой дивизии, я отношусь к автору с чувством понятной признательности. Будущий читатель составит себе по его роману ясное представление о быте и подвижниках этой, увы, уже несуществующей конницы, о ее, тоже увы и не по ее вине не удавшейся, роли в подавлении большевистского бунта. С живым, захватывающим интересом читается эта книга» (Мир и искусство. 1930. № 3. С. 13).

В.В.Сорокина

«Жуткая сила» (Рига: Мир, 1930). Действие начинается в гостиной Ивана Степановича Рамоцкого, двоюродного племянника бывшего министра финансов графа Витте, куда приезжает на обед Г.Распутин: «Поражало лицо, бородатое лицо с крупными, словно вырубленными из вековечного дуба чертами, синевато-бледное, мученическое, и можно было бы сказать, аскетическое, если бы не глубоко запавшие глаза, беспокойно бегающие, хитрые, умные...» (с. 14). Среди приглашенных были банкир Айзенштадт, спекулирующий на понижении русских ценных бумаг, княгиня Тугайская, Ольга Муратова, дочь вельможи, занимающего пост на Кавказе, капитан Уайт, шпион английской разведки. Устав от обожавшей его публики, Распутин собирается на «Виллу Родэ», особый тип увеселительного заведения, где делалась высшая политика, назначались министры, «оттуда же тянулись нити к тайникам политических и военных разведок обеих воюющих коалиций» (с. 23). А в это время на той же вилле министр внутренних дел Хвостов и полковник Тамбовцев обсуждают анлийский заговор против России и роль в нем Распутина. В Петербурге в посольстве Великобритании обдумываются планы уничтожения Распутина. Вокруг посла сэра Бьюкенена собираются будущие заговорщики, найденные Уайтом. Это Пуришкевич, «одна из самых ярких, одна из самых талантливых фигур на фоне молодого русского парламента» (с. 116), великий князь Дмитрий Павлович и князь Феликс Юсупов. Автор приводит дневник князя Юсупова, из которого становятся известны подробности убийства Распутина. «Исторический выстрел (Юсупова) больше, чем исторический. Он был сигналом к революции. Он был первым выстрелом по великой, тысячелетней Империи. Через два месяца она рухнула» (с. 145). Пуришкевич бежал на юг, но умер от сыпного тифа. Сосланный на турецкий фронт великий князь Дмитрий Павлович долго хворал, а потом бедствовал в Париже. Феликс Юсупов эмигрировал в Америку. А двенадцать лет спустя после убийства на Мойке дочь Распутина Марья Соловьева затеяла процесс, требуя у Юсупова и Дмитрия Павловича миллионы за кровь своего отца. Во время красного террора убили отца Ольги Муратовой, а через два месяца на юге России заговорили о «Белой дьяволице» — женщине-всаднице. Затем через Константинополь Ольга добралась до Парижа, где ей предложили работу в газете, и однажды в парке Монсо она встретила Ланского, чтобы никогда не расставаться.

Первое издание романа «Жуткая сила» сопровождалось этюдом *А.Куприна* о личности и творчестве Брешко-Брешковского, которого ему приходилось не раз встречать. Куприн обращает внимание на то, что «во всех его романах после 17 года неизбежно появляется большевик: существо лишь на четверть человеческое, насыщенное и пресыщенное истерической, садистской злобой, несущее всюду с собою отраву, разложение, подкуп, соблазны, шпионство, бого-

хульство, святотатство, кровь, разврат физический и духовный, призыв к разрушению всех сокровищ морали и культуры, завоеванных человечеством в течение тысячелетий... — словом, существо, которое терпится Европой по странной слепоте, по какому-то трагическому недоразумению» (с. 3). Касаясь манеры письма Брешко-Брешковского, А.Куприн отмечает, что он «пишет яркими красками, не зная полутонов. В его распоряжении нет нежных, тонких кисточек, а лишь одна великанская кисть, которой он пишет со всего размаха, быстро, яростно и порою небрежно. Такой кистью писал когда-то Дюма!.. Брешко-Брешковский склонен преувеличивать: но не в отношении большевиков. Всех своих героев он облекает ослепительной красотой, миллиардами долларов, невероятной щедростью, железными мускулами, сверхчеловеческой силой; любовью, пылающей до могилы и еще гораздо дальше... Я ценю Брешко-Брешковского как читатель за то, что у него в романе есть "выдумка", он занимателен, ярок, бодр; порой трогателен без всяких признаков нытья, порою весел без злобы» (с. 5).

В.В.Сорокина

БУЛГАКОВ Валентин Федорович (1886—1966)

«Словарь русских зарубежных писателей» (Нью-Йорк: Norman Ross, 1993). Мысль о создании такого словаря возникла у секретаря Союза русских писателей и журналистов в Польше *Л.Н.Гомолицкого*. По его предложению правление Союза писателей в 1935 разослало письма в другие союзы писателей и журналистов и индивидуальные анкеты, обращенные к литераторам. По совету Гомолицкого, продолжение этой работы, переданной в 1936 Русскому культурно-историческому музею при Русском свободном университете в Праге, возглавил В.Ф.Булгаков, который вспоминал: «В русской зарубежной печати (европейской и американской) опубликовано было мое обращение к писателям с просьбой не отказать помочь в деле составления Словаря присылкой необходимых о себе сведений. Отклик получен был довольно дружный и внушительный, но все же "недостаточный"» («Словарь...» С. XXVIII). Булгаков поясняет, что в Словарь включены поэты, беллетристы, драматурги, очеркисты, историки литературы и литературные критики. Историки, философы, религиозные мыслители, правоведы представлены лишь в тех случаях, когда они являются авторами работ на литературные темы, которые лишь и отмечены в справках. То же относится и к мемуарной литературе: учтены только авторы воспоминаний о писателях.

В Словаре отражены именно зарубежные русские писатели, а не только эмигранты. Для привлечения книги в орбиту Словаря было достаточно того, что она написана по-русски и издана за рубежом. Словарь не является критико-биографическим справочником писателей, наподобие известного словаря, составленного С.А.Венгеровым, потому что даны самые краткие биографические сведения о писателях и не приводится никаких оценок их деятельности. «Почти все писатели, отвечавшие на анкету, отмечают богатство своих портфелей. Мы проходим, однако, в Словаре мимо таких заявлений и не можем поступать иначе. Перед нами стоит задача историко-литературная и библиографическая. Только опубликованное входит в общий оборот культуры, только с ним (опубликованным) можем мы считаться» (Там же. С. XXX). Нередко русскому писателю за рубежом было легче опубликовать свое произведение на иностранном, чем на русском языке. Многие так и остались опубликованными только на иностранном языке, и такие публикации Словарь регистрирует, приводя иностранное название по-русски с оговоркой относительно языка, на котором книга издана. Регистрация переводов на иностранные языки не дается, однако отмечается факт существования переводов. Если сказано «переведен на иностр. языки», это означаент, что писатель переведен на 10 и более языков (*И.Бунин*, *Д.Мережковский*, *П.Краснов* и др.). Помещенные в Словаре сведения доведены до начала 1940 (авторское предисловие подписано: 5 апреля 1940). Помимо справок о 990 писателях, занимающих основную часть Словаря, приведен перечень русских литературных и научно-литературных сборников, 146 журналов, 92-х газет русского зарубежья, действовавших за рубежом русских литературных кружков и объединений числом 78, а также

русских зарубежных издательств, выпускавших художественную литературу в Австрии, Англии, Бельгии, Болгарии, Германии, Китае, Латвии, Литве, Маньчжурии, Польше, Румынии, США, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции, Эстонии, Югославии и Японии. После переезда Булгакова в 1948 в СССР один экземпляр Словаря остался в Праге в архиве Музея национальной литературы и был подготовлен Г.Ванечковой к изданию в 1993 в американском издательстве Нормана Росса. Другой экземпляр рукописи Словаря, привезенный Булгаковым при возвращении на родину, хранится в РГАЛИ.

А.Н.

БУЛГАКОВ Сергей Николаевич (1871—1944)

«Автобиографические заметки» (Посмертное издание / Предисл. и примеч. Л.А.Зандера (Париж: YMCA-Press, 1946; 2-е изд. Париж, 1991). Составленный учеником и другом о. Сергия Булгакова Л.А.Зандером сборник включает автобиографические заметки как дневникового, так и мемуарного характера, написанные в эмиграции с 1923 по 1942, фрагменты из писем о христианских праздниках 1941—44, а также фрагменты «Зовы и встречи (Из истории одного обращения)» и «Из интимного письма», написанные в России и заимствованные из книги «Свет Невечерний» (Сергиев Посад, 1917). Воспоминания о трех событиях, послуживших толчком к возвращению в церковь и отказу от исповедуемого в юности атеизма — созерцании Сикстинской мадонны в Дрездене, заката на Кавказе, и беседы со старцем в келии Зосимовой пустыни, и о смерти трехлетнего сына Ивашечки в 1909, которая была пережита Булгаковым как религиозное откровение, содержащиеся в этих фрагментах, задают смысловое поле всей книги. Очерки «В Айа-Софии» и «Две встречи (1898—1924)» имеют подзаголовок «Из записной книжки» и являются переработкой дневниковых заметок о посещении константинопольского собора Св. Софии и галереи Цвингер в Дрездене. Они были опубликованы Булгаковым в журнале «Русская мысль» (1924. № 5-6 и 9-12). В сборник включены дневниковые заметки о посещении США и Канады в октябре—декабре 1934: «На пароходе "Европа"», «Дела и дни», «Пароход "Hamburg"». По свидетельству составителя, «в полном смысле слова эта книга является "собранием пестрых глав", как называл о. Сергий свой «Свет Невечерний». Вошедшие в сборник очерки не замышлялись автором как единое повествование, поэтому встречаются повторы, возвращения к наиболее важным событиям. Материалы первой части сборника обладают некоторым единством и посвящены описанию пути от семинариста через потерю веры и увлечение марксистской политэкономией к принятию священства. Булгаков пытался хотя бы отчасти восстановить «повесть о своей жизни» до священства, которую он написал для своих детей в Крыму в 1918—1919 (тетрадь была закопана при угрозе обыска и утеряна после его высылки). Замыкающий первую часть очерк «Моя жизнь в православии и священстве» затрагивает проблемы церковной культуры, иерархии, отношения светской и духовной власти, конфессиональных исканий Булгакова (увлечение католичеством, симпатии к папской централизации, приходящиеся на 1921—1923 и нашедшие отражение в диалогах «У стен Херсониса» (СПб., 1993), «апокалиптика жизни», ожидание «чуда в истории как раскрытия в ней воли Божией» (с. 57).

Как свидетельствовал Булгаков в очерке «Пять лет (1917—1922)», «никогда у меня не было ни интереса, ни вкуса к конкретному, к действительности, такова моя слабость и мое свойство» (с. 71). Автобиографическая проза Булгакова является попыткой осмыслить свою духовную эволюцию, понять жизнь как провиденциальное раскрытие «лично-качественного» я, идущего от бога и земной, тварной индивидуальности, генетически связанной с родиной и предками. «Индивидуальность есть как бы окно, чрез которое зрится поток жизни, и личная судьба есть рамка, в которой она оформляется, дробится, конкретизируется» (с. 71). Автобиографическую прозу Булгакова можно отнести к жанру духовной автобиографии. Воспоминания Булгакова тесно переплетены с основной философско-богословской интуицией его творчества — Софии как божественной красоты, просвечивающей сквозь тварный мир, и материальной воплощенности Софии, софийности твари. Патриотические чувства Булгакова,

его вера в особое религиозное призвание русского народа, унаследованная им, в частности, у Достоевского, сочетается с признаниями в любви к самодержавию как «мистической священной Государственной власти». Тема интеллигенции и «интеллигентщины», которую Булгаков изживал в себе долгие годы, преодолевая «искушение от нигилизма», так, как она звучит в статье «Мое безбожие», разработана в продолжение «веховской» традиции.

Ценным дополнением к автобиографической прозе Булгакова являются его дневники, опубликованные позднее: ялтинский дневник (1921—1922) (ВРХД. 1994. № 170), константинопольский дневник (1922—1923) (ВРХД. 1979. № 129-130), пражские дневники «Из памяти сердца» (1923—1924) (неопубл.) и «Дневник духовный» (1924—1925) (ВРХД. 1996/1997. № 174; 1997. № 175—176). Отклик на книгу Булгакова появился в «Русских новостях» 30 мая 1947, где рецензент Vadius выразил сомнение в целесообразности посмертной публикации книги из-за ее промонархической направленности.

А.П.Козырев

БУНИН Иван Алексеевич (1870—1953)

«Роза Иерихона» (Берлин: Слово, 1924) — сборник, включающий 25 рассказов, датированных 1916—1923: «Роза Иерихона», «Сны Чанга», «Петлистые уши», «Соотечественник», «Старуха», «Отто Штейн», «Пост», «Третьи петухи», «Исход», «Готами», «Метеор», «Темир-Аксак-Хан», «Ночь отречения», «Безумный художник», «Косцы», «О дураке Емеле, который вышел всех-всех умнее», «Конец», «Звезда любви», «Преображение», «Далекое», «Неизвестный друг», «В ночном море», «В некотором царстве», «Огнь пожирающий», «Несрочная весна», а также 89 стихотворений, датированных 1915—1922.

Символ «Роза Иерихона» навеян, как пишет Бунин, воспоминаниями о «далеких светоносных странах Востока, где некогда ступала и моя нога» (с. 8) (в 1909 Бунин совершил путешествие Греция—Турция—Палестина—Египет—Индия) и выбран «в знак веры в жизнь вечную, в воскрешение из мертвых» (с. 7). *Г.Алексеев* (Сполохи. 1922. № 5. С. 31) приводит слова Бунина «Когда я был в Коломбо — меня поразили и свет солнца, непередаваемо слепящий, и учение Будды, в котором много от этого слепящего очи и душу солнца». Это определяет тему сборника — «нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил и дышал я когда-то» (с. 8), поскольку «корни и стебли моего прошлого» «погружены» «в живую влагу сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности» (там же). Многие сюжеты воспоминаний связаны с Россией. В.Александрова (НЖ. 1946. № 12. С. 176—177), считая, что Бунин «совершенствовал тургеневскую традицию», пишет, что понять, почему «зрелый Бунин превзошел дореволюционного», можно «из маленького рассказа "Роза Иерихона", в котором описывается "такой клубок... может быть, Богородичного Цветка", который "унес с собой Бунин. И каждый раз, окуная в творческую влагу сухие стебли, описывает Богородичный Цветок, цветом, красками, словами разнося в мире весть о бессмертии настоящего искусства». Темы произведений сборника типичны для Бунина — молодость, связанная с весной, и старость, связанная с осенью, жизнь и любовь, смерть, которая для него — «исход, а не смерть» («Исход», с. 78), и которую, «сказано, надо встречать с радостью и трепетом» («Исход», с. 77). Развитие этих тем происходит на фоне противопоставления возможности для человека «великого дела познания единосущного во всем своем многообразии мирового бытия» («Отто Штейн», с. 60) и его ощущения, что все в жизни — «суетные земные утехи» и «прах песков» («Темир-Аксак-Хан», с. 93—94), за которыми стоят непознаваемые для него законы и силы — «огромная и страшная правда» («В ночном море», с. 180). *М.Цетлин* (СЗ. 1924. № 22. С. 449) пишет, что в «Розе Иерихона» собрано то, что было рассеяно по газетам и журналам за последние годы. И если почти каждый из этих коротких рассказов был в свое время значительным литературным явлением, то собранные вместе они сливаются в одно целое, начинают светиться и жить по-новому богатой и значительной жизнью». «Из рассказа «Преображение», — считает рецензент, — можно было бы сделать длинную философски-религиозную повесть», поскольку о смерти он писал «так истово, так благоговейно, что воистину преображал ее».

Ю.Айхенвальд (Руль. 1924. 15 окт.) пишет, что «сборник... заставляет... еще раз взглянуть на те прекрасные особенности» творчества Бунина, «которые среди современных русских писателей уделяют ему первое место и... делают его законным наследником предков "нашей словесности"». Рецензент обращает внимание на «внутреннее соединение реальности и мифа, патриотизма и экзотики... прошлого и минуты текущей» и на то, что Бунин «всеми нервами своей души принадлежит старой России, и только она для него подлинна» *А.Даманская* (ПН. 1924. 4 дек.) считает, что книге «не хватает лишь крышки с филигранными углами и кованой застежкой, чтобы получить право на название, отвечающее его внутреннему содержанию — «Ларец с драгоценностями». В.Третьяков (Сегодня. 1924. 29 нояб.) пишет, что «горечью настоящего и радостью воспоминаний овеяна новая и прекрасная книга Бунина. ... За прозой следуют стихи такой же художественной ценности, как и рассказы. Все — и проза, и стихи — помечены смертоносными вихревыми годами 1916—1923, от которых и звенящая печаль, и боль, и стыд». *М.Алданов* (Дни. 1925. 25 янв.), отмечая, что это «прекрасная книга», считает, что «Петлистые уши» — «страшный рассказ о первичном человеческом зле» — не только лучшая вещь «Розы Иерихона», но и лучшее из всего написанного знаменитым писателем» — «убийство сделано как бы естественной частью ландшафта, и это «написано в 1916 году, на рубеже двух эпох и естественно приобретает символический смысл».

Сборник «Весной в Иудее. — Роза Иерихона» (Нью-Йорк; Изд-во им. Чехова, 1953) в первой своей части содержит 32 рассказа, датированных 1938—1952, во второй — 27 рассказов, датированных 1913—52. Во вторую часть, имеющую подзаголовок «Роза Иерихона», вошли многие рассказы из первого сборника. Более поздний сборник предваряет предисловие «От автора», в котором Бунин, по его словам, «исполняя желание "Изд. им. Чехова"» (с. 7), дает отрывки из своих «Автобиографических заметок», напечатанных в первом томе собрания сочинений (Берлин, 1936). Б.Искрицкий (ВРСХД. 1953. № 29) характеризует заметку «От автора» как «написанное подобающим случаю благородно-сухим «подтянутым слогом» (с. 26), а самого автора как «начавшего новую главу в истории русской прозы, русской литературы и русского языка», в данном сборнике «непостижимо соединяющего пламенный вулканический темперамент с усидчивой работой ювелира», что делает «этого мастера единственным в своем роде» (с. 27).

Л.Г.Вязмитинова

«Митина любовь» (Париж: Русская земля, 1925; 2-е изд. Париж: Современные записки, 1930) — сборник, включающий в себя 17 рассказов, датированных 1924: «Митина любовь», «Святитель», «Именины», «Скарабеи», «Богиня», «Музыка», «Слепой», «Товарищ», «Мухи», «Красный генерал», «Дозорный», «Лапти», «Слава», «Надписи», «Русак», «Книга», «Подторжье», а также 25 стихотворений, из которых датировано только первое — 1925.

Темы произведений сборника, сюжеты большинства из которых связаны с Россией, — традиционные для Бунина темы жизни и смерти, любви и пола, непостижимости того, что «я» — это «кто-то другой, сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого» («Музыка», с. 117). Острое ощущение бренности земных человеческих устремлений противопоставляется «человеческому сердцу, которое» во все времена «отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь» («Скарабеи», с. 99). В повести «Митина любовь», давшей название сборнику, по определению *А.Седых* (Седых. С. 204), «одном из самых лирических произведений в русской литературе», Бунин показал трагедию человеческой любви, разрывающейся между ее «сказочным миром» (с. 10) и «противоестественно-омерзительным, но в котором... как-то участвовал» (с. 90), особенно остро переживаемую в пору первого чувства тонкими, чувствительными натурами. Несовпадение «во что бы то ни стало немедленно требуемого «сверхчеловеческого счастья» (с. 48) с неизбежностью «страшной силы телесного желания, не переходящего в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа» (с. 86), ощущение невозможности для любимой женщины удовлетворить этому идеалу вследствие того, что она — «подлинная, обыкновенная, мучительно» с ним «не совпадавшая» (с. 11), рождает ощущение, что все «так чудовищно безнадежно и мрачно, как не может быть и в

преисподней, за могилой» (с. 91). Е.Яконовский в первую годовщину смерти Бунина как о главном, что характеризует его творчество, писал (В. 1954. 36. С. 161): «Драма пола и любви, трагическое столкновение плотского и духовного начал, кончающееся почти всегда гибелью плоти, ее унижением и поражением после кажущейся победы над духом». Н.Кульман (В. 1926. 25 февр.) считает, что Бунину «удалось сказать о любви то, что никто до него так не говорил», показав, как в юности «телесное приобретает оттенок чего-то унизительного, греховного». Говоря, что и в стихах сборника Бунин «прост и изящен, свято бережет заветы Пушкина», рецензент полагает, что книга «должна сделаться... настольной книгой каждого русского». *В.Ладыженский* (Перезвоны. 1926. № 13. С. 378) уверен, что «книга Ив.Бунина — это праздник... русского художественного творчества, волей судеб празднуемый на чужбине», а «Митина любовь» — это, может быть, одно из самых тонких по изображению психологических переживаний произведений Бунина... это и вся русская жизнь определенной эпохи и русская природа... все вместе сплетается в одну поэму непередаваемой прелести». *Б.Зайцев* (СЗ. 1927. № 30. С. 551) пишет, что «Митина любовь» относится к числу так называемых «шедевров», вещей, коими Бог не каждый день благословляет художника... Бунину, видимо, нравится, что есть в мире стихии, силы, властвующие над человеком, для него «не так, пожалуй, важен человек, как то, что больше его: любовь. Точнее надо сказать: любовь-страсть». *В.Ильин* (ВРСХД. 1934. № 1. С. 23) утверждает, что «женская стихия принципиально не отличается у него ни от воды, ни от огня... до ужаса безликая даже тогда, когда принимает твердо очерченные формы». *Г.Адамович* (Адамович. С. 98) пишет, что «в "Митиной любви", будто испугавшись болезненной одухотворенности своего бедного героя и томительной, безнадежно-восторженной, смертельной его любви», Бунин «заставляет его накануне самоубийства согрешить с деревенской бабой: редкий образец непогрешимости художественного чутья, мастерский поворот в сторону спасительного лона матери-природы... именно этот эпизод вызвал возражение *Зин. Гиппиус*, категорически утверждавшей, что «этого не может быть». *И.Тхоржевский* («Русская литература». Париж, 1946. Т. 2. С. 540) считает, что «повесть «Митина любовь» вся построена как смена усадебных пейзажей, отражающих смену... настроений», а «самоубийству не очень веришь, хотя рассказ искусно замкнут в узкой трагической сосредоточенности любовного безумия. Но по богатству оттенков пейзажа трудно найти что-либо равное в пейзажной литературе». *Ф.Степун* в книге «Встречи» (Мюнхен, 1962), повторяя сказанное ранее в статьях (СЗ. 1926. № 27 и 1934. № 54) отмечает, что «в «Митиной любви» Бунин впервые выдвинул человека как имя собственное» (с. 99), до этого он был «растворен... в природно-космическом бытии», теперь же «космически природная сущность человека превратилась... в трагедию человеческого духа» (с. 111), при которой «пол — смерть, пол — грех, он же и музыка, и Бунин с большой верностью показал, как музыка пола приводит Митю ко греху и смерти» (с. 120). Р.-М.Рильке (РМ. 1927. № 1. С. 55), «знакомый», с «Митиной любовью» «по хорошему французскому переводу «La Sacrement de l'Amour», заглавие которого «передает лучше то, что здесь происходит, чем заглавие "Митина любовь", которая была бы, скорее, неутраченной Катей», считает, что «"случай" Мити — это один из тех многочисленных случаев нетерпения... когда молодой человек теряет любопытство и способность ожидать течения событий и выхода из невыносимого положения, перестает верить, что за этими страданиями, в которые вступил и в которые вовлечен был весь мир, должно последовать что-то иное». Г.Брандес, которому Бунин послал свою книгу, ответил в письме (В. 1925. 13 дек.), что его «поражает точность анализа любви». В.Кадашев (В. 1925. 3 авг.) называет повесть романом, говоря, что «новый роман Бунина есть нарушение всех видов вех и столбов, коими многие сейчас тщатся обставить пути русской литературы», то есть Бунин 1) «пишет вневременную вещь в рамках быта» — без упоминания революции, 2) «укладывающуюся в короткую формулу «Жил-был влюбленный гимназист...» — без психологической бесфабульности, 3) «ясное, строгое здание» — вне стиля типа «вавилонской башни». Говоря о «доподлинно первой любви», «вместо утверждения себя — растворенной в круговороте бывания биологического» — Бунин

говорит о чувстве, которое «таит скрытую волю к прорыву, к утверждению Личности». *А.Даманская* (Дни. 1926. 24 янв.) ставит в заслугу Бунину то, что он, будучи «мастером и чародеем художественного слова», пишет о «внепространственности и вневременности» жизни, в которой «кроме пьяных, жадных, зверино-жестоких мужиков и оборотистых распутных баб, было еще что-то... излучение тепла, света, красоты — источника которого И.Бунин... не воспроизводит». *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1926. 10 февр.) упрекает, что есть в сборнике «длинноты», а также «ненужная грубость нецензурных выражений», но это ничто по сравнению с «красотой художественного слова, которая точно пряный густой мед полнит собой чашу бунинского творчества», в котором «рассыпаны огоньки человечности», а сам Бунин — «последний из могикан русского классицизма», «продолжение на чужбине» его традиции. *Ю.Терапиано* в своих впечатлениях от повторного чтения «Митиной любви» в сборнике «Митина любовь. — Солнечный удар» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953) выделяет то, что эта повесть «вскрывает самое страшное — для тех, кто способен это почувствовать — наличие двух тональностей в земной любви», и Митя «убивает себя будучи не в силах выносить тяжесть распавшейся на части любви» (В. 1953. № 29. С. 175).

Л.Г.Вязмитинова

«Солнечный удар» (Париж: Родник, 1927) — сборник, состоящий из 11 рассказов, датированных 1925—1926: «Солнечный удар» (СЗ. 1926. № 28); «Ида» (В. 1926. 7 янв.); «Мордовский сарафан» (Перезвоны. 1925. № 2); «Дело корнета Елагина» (СЗ. 1926. № 27); «Страшный рассказ» (Звено. 1926. 7 февр.); «Notre-Dame de la Garde» (В. 1925. 17 окт.); «Поруганный Спас» (Перезвоны. 1926. № 20); «Обуза» (В. 1925. 7 сент.); «В саду» (В. 1926. 29 июля); «Цикады» (СЗ. 1925. № 26); «Воды многие» (Русь. 1925. 23 апр.; под названием «Вечные скрижали»). Тема любви-страсти определяет основной тон книги. В рассказе «Солнечный удар», по которому и назван этот сборник, наиболее сгущенно повествуется «о страсти, о том, что ослепляет, ошеломляет, о выхождении человека из себя...» Для Бунина, по мнению *Б.Зайцева*, «не так, пожалуй важен человек, как то, что больше его: любовь» (СЗ. 1927. № 3. С. 351). Восторженную оценку рассказу дает *М.О.Цетлин*: «Я не помню в литературе такой, почти физически ощущаемой передачи солнечного света, удававшемуся разве гениальному Мане и художникам импрессионистам. По напряженности чувства, по насыщенности светом, счастьем и болью любви этот маленький рассказ — чудо» (ПН. 1927. 23 дек.). В «Иде» та же художественная идея — любовь таинственна и непостижима и порой можно пройти мимо большой любви. Так герой этого рассказа, отмечает в рецензии *П.М.Пильский*, «пропустил свое счастье, вовремя не заметил влюбленной в него девушки» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1996. Т. 5. С. 582), новая встреча с нею пронзила его. Рассказ овеян светлой грустью о неузнанной, утраченной любви.

Но любовь у Бунина не только ослепительный свет и радость, она также трагическое столкновение плотского и духовного начал в «Митиной любви» и «Мордовском сарафане». *В.Ходасевич* указывает еще на одну особенность бунинских рассказов о любви. Так в рассказе «Дело корнета Елагина» Бунина интересует «не психология, а иррациональная сторона любви, та ее непостижимая сущность... которая настигает, как наваждение, налетает Бог весть откуда и несет героев навстречу судьбе» (В. 1934. 29 нояб.). Н.Кульман, как бы подводя итог этой трагической истории, заключает: «Любовь и смерть в одной меже» (В. 1927. 3 февр.). В расказах «Цикады», «Воды многие», по замечанию *Ю.Айхенвальда*, Бунин «ставит конечные вопросы бытия» (Руль. 1926. 15 дек.), о жизни и смерти, о смысле человеческого существования. Н.Кульман видит в «Цикадах» «поэтическую символику жизни и смерти, бесконечности, красоты и таинственности мироздания, философскую глубину и бездонную трагичность» (В. 1927. 3 февр.). Рассказ «Воды многие» написан Буниным по воспоминаниям и частично на основании путевых записей о путешествии на Цейлон в 1911. Точную характеристику этому рассказу дает Н.Кульман: «"Воды многие" — удивительное произведение: сюжета нет, форма самая непритязательная — форма путевого дневника, а вместе с тем каждая строка насыщена поэзией, тонкими переживаниями и глубоки-

ми мыслями... "Воды многие" полны блеска и радости. В целом это торжественный и благодарный гимн Богу» (В. 1927. 3 февр.).

В рассказах «В саду», «Обуза» Бунин как и в предыдущих сборниках «Роза Иерихона» (1924), «Митина любовь» (1925) вновь обращает свой взор к России. Он стремится вскрыть в характере русского человека те черты, которые привели, по его мнению, Россию к погибели. Обобщающую оценку сборнику дал Н.Кульман: «Новый сборник Ив. Бунина «Солнечный удар» должен сделаться настольной книгой каждого любителя литературы: столько в нем внутреннего богатства, изящества, поэтической прелести, художественной мудрости, неожиданно нового» (В. 1927. 3 февр.).

Л.Г.Голубева

«Жизнь Арсеньева: Юность» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952). Фрагменты печатались в газетах «Дни» (1927. 25 дек.), «Последние новости» (1928—1929), «Россия» (1927. 29 окт., 24 дек.), в «Современных записках» (1928. № 34, 35, 37; 1929. № 40). Первые четыре книги «Жизни Арсеньева» в виде отдельной книги изданы в 1930 (Париж: Современные записки) с подзаголовком «Истоки дней» (авторская дата создания — 1927—1929). Эта книга, но уже с подзаголовком «I. Истоки дней», в качестве XI тома (1935) вошла в Собрание сочинений в 11 томах. Пятая книга «Жизни Арсеньева» с подзаголовком «II. Лика.» в виде отдельной книги вышла в 1939 (Брюссель: Петрополис), фрагменты в «Современных записках» (1933. № 52, 53), авторская дата создания — 1933—1938. (В 1939 было еще одно издание «Лики» — Париж: YMCA-Press). Бунину не нравилось отдельное существование «Лики», как и само это название, — сохранилась его дневниковая запись от 7 мая 1940: «То, что я так нехорошо назвал "Ликой"» («Устами Буниных». Франкфурт-на-М., 1977. Т. 3. С. 49). В нью-йоркском издании «Жизни Арсеньева» «Лика» теряет свое название и становится просто пятой частью, а издание обозначено как «Первое полное издание», что Бунин подтвердил в автобиографической справке в виде предисловия к книге «Весной в Иудее» (Нью-Йорк, 1953. С. 9).

«Жизнь Арсеньева» — книга, в которой ее главный герой, Алексей Александрович Арсеньев, вспоминает свои детские, отроческие и юношеские годы жизни, свою первую большую любовь (к Лике) как ступени своего личностного развития. В процессе воспоминания, анализируя их, он пытается понять и оценить свои собственные действия и действия людей, с которыми он сталкивается, — с точки зрения себя тогдашнего, для которого все — в первый раз и с точки зрения себя сегодняшнего, многое пережившего и передумавшего человека. Критика книгу приняла восторженно — «как прекрасный итог передуманного», в которой «спокойной и великой любовью дышат страницы, говорящие о России», которая удивляет «глубиной мысли, обостренной памятливостью, художественным артистизмом, редкой литературной культурой» (*Пильский П.* // Сегодня. 1930. 21 февр.), которая «с редкой искренностью и проникновением вскрывает самую сердцевину русской жизни в предгрозовой период» (Савельев А. [Шерман С.] // Руль. 1930. 14 мая). *М.Алданов* после выхода «Лики» выразил мнение, что «"Жизнь Арсеньева" ... лучше "Митиной любви", а "Лика" еще совершеннее» — одним словом, «лучше написать просто невозможно» (СЗ. 1939. № 69. С. 385—386). Объектами оживленных обсуждений оказались вопросы — о жанре «Жизни Арсеньева» и о его автобиографичности. Сам Бунин определил жанр своего произведения как «роман» в кавычках (Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870—1953. Франкфурт-на-М., М., 1994. С. 304). Критики в большинстве своем сошлись на том, что романом «Жизнь Арсеньева» можно считать только условно. «Это, конечно, не роман в традиционном смысле этого слова», — пишет *Ф.Степун* («Встречи». Мюнхен, 1962. С. 100), — это, «отчасти философская поэма, а отчасти философская картина», в которой «встретились и слились две темы: метафорически-психологическая тема высветления бунинских воспоминаний в вечную память и историко-бытовая тема гибели царской России». По мнению *В.Ходасевича* (В. 1933. 22 июня), в книге «нет того, что в романе обязательно: ее внутреннее единство не основано на единстве фабулы... а лишь на единстве героя», а ее жанр можно определить как «вымышленную автобиографию». Как заметил *В.Вейдле*, это «не роман, а то, чем он заменил роман» (Опыты. 1954. № 3. С. 84).

Н.Демидов в рецензии на «Истоки дней» назвал их «музыкальной поэмой в исполнении большого оркестра под руководством большого дирижера» (ПН. 1930. 20 февр.). Ф.Степун писал, что новое в книге «не пластика, а музыка. Некое непередаваемое звучание тверди небесной, той тверди духовной, под которой развертываются судьба России и судьба Арсеньева» (СЗ. 1931. № 46. С. 486). Ю.Мальцев определяет «Жизнь Арсеньева» как «феноменологический роман», в котором «прошлое заново переживается в момент писания», сходный в этом с романом М.Пруста «В поисках утраченного времени» (Указ. соч. С. 305).

В вопросе об автобиографичности книги мнения критиков разошлись. *Г.Адамович* считал, что в «Жизни Арсеньева» не могло не отразиться что-то «личное» из жизни Бунина (Адамович. С. 195). М.Алданов также был склонен сближать автора и его героя, считая, что в герое «от Бунина очень многое, его мысли, его чувства, его взгляды на жизнь, его отношение к людям» (НЖ. 1953. № 35. С. 132), хотя в отклике на издание 1930 он писал, что это «не воспоминание, не автобиография... мемуарами их можно считать лишь в той мере, как «Героя нашего времени» или «Детство. Отрочество. Юность» (СЗ. 1930. № 43. С. 525). Ф.Степун полагал, что книга не может быть «автобиографическим романом», потому что «это громадное полотно... показывает Россию, основываясь на принципе дифференциального исчисления... с тонким расчетом на бесконечно большие значения бесконечно малых величин» (В. 1951. № 13. С. 172). Срединную точку зрения высказал С.Крыжицкий, считавший, что «повесть о жизни молодого Арсеньева... во многом напоминает нам самого Бунина» (*Полторацкий*. С. 115). *А.Седых* пишет, что сам Бунин «очень огорчался, когда эту вещь называли «автобиографической» (Седых. С. 204—205), считая тем не менее, что «в ней действительно есть многое из жизни молодого Бунина в Ельце и Полтаве». Он приводит также слова Бунина (переданные ему В.Н.Буниной): «Лика вся выдумана». А.Крайний *(З.Гиппиус)* (Числа. 1930. № 1. С. 149) творчество Бунина и «Жизнь Арсеньева» оценивает высоко, считая, что Бунин показал нам «жизнь, — вернее, широкий мир — в блистательной неподвижности мгновения». Критики отмечали необыкновенную поэтичность книги, в которой, как пишет В.Вейдле (Указ. соч. С. 85), «лирическая стихия... растворяет в себе все вещественное содержимое», делая темой книги не жизнь, а содержание жизни, не молодость Бунина-Арсеньева, а созерцание и переживание этой молодости вневременным авторским «я». В этой книге Бунин отказался от единой фабулы и сюжета, сосредоточив, как пишет П.Пильский (указ. соч.), «всю свою силу на неосязаемых явлениях души, ее тихом и скрытом росте», поэтому в книге, по словам Н.Демидова (указ. соч.), «речь идет о жизни, которая больше "текучей повседневности"». Того же мнения придерживался и Г.Адамович, считавший, что смысл описываемого в «Лике» «независим от фабулы», Бунин просто «восхищен бытием» и «соединяет восторг с горечью» (ПН. 1939. 4 мая). «Жизнь Арсеньева» была воспринята, по словам Ф.Степуна («Встречи». С. 100), как «картины... философской поэмы», «разворачивающейся в нескольких планах — в природном, социальном, историческом и метафизическом» или как политематическое произведение, в котором, по словам С.Крыжицкого (Указ. соч. С. 116), взаимно переплетаются «тема жизни, смерти, любви... тема России». Н.Демидов (указ. соч.) заметил, что «неразрешимый трагизм "Истоков дней"... в антиномии страстной любви к безумию ликующей жизни и страшной тайны царствующей в ней... смерти». Тема любви, наиболее ярко проявленная в «Лике», сплетается с темой творчества, и, по словам Вейдле (РЗ. 1939. № 18. С. 195), «трагический конфликт рожден жаждою творчества... такой жадностью к жизни, которая неизбежно перехлескивается за пределы всякого отдельного жизненного содержания», поэтому, как пишет Г.Адамович (указ. соч.), пятая часть «Жизни Арсеньева» становится «повестью о страстном стремлении к любви и о невозможности такою любовью удовлетвориться». По мнению *Г.Струве* (с. 251), в «Жизни Арсеньева», особенно в «Лике», «тема эроса дана так, как никто ее в русской литературе не давал». П.Пильский (указ. соч.) считает, что речь в книге идет об «истоках вообще человеческих дней, нашей связи с... прошлым, повторяемости событий, непрерывности нашего перевоплощения». По мнению В.Ходасевича (указ.

соч.), Бунин темой книги делает «саму алогичность» со всеми ее «вдруг» и «почему-то», а отсюда «один шаг до мысли об автобиографичности», которая есть «единственная форма «свободного» романа, не стесненного ни логикой, ни экономикой обычного художественного произведения». Художественный метод, на основе которого была создана книга, критики определяли как, если обратиться к В.Вейдле (Указ. соч. С. 85), «двойную субъективность», т. е. автор рисует «свой, а не общий для всех мир с ударением не на нем самом, а на том, как он увиден»; или, как пишет Ю.Мальцев (Указ. соч. С. 315), как «феноменологический принцип», при котором «восприятие жизни юношей и восприятие этого восприятия зрелым Арсеньевым, вспоминающим свою жизнь, становится основой произведения». В.Вейдле (Указ. соч. С. 85) считает, что в этом отношении Бунин близок к Прусту, к И.Свево, Музилю, Вирджинии Вулф, «отчасти — Джойсу» и, исходя из этого, делает вывод, что Бунин как прозаик «старший из писателей, открывший в нашей литературе XX век» (с. 92). Писатель только в этой книге, пишет В.Вейдле (СЗ. 1935. № 57. С. 463), «полностью достиг» выражения того «единственно стоящего» и «своего», о котором «он тосковал», «нашел окончательную форму своего искусства». Ходасевич (указ. соч.) подчеркнул, что это «произведение, «идеями» не напичканное», «произведение подлинного мастера, форму сумевшего превратить в содержание». По мнению А.Савельева (указ. соч.), Бунин «сумел рассказать мастерски» о «связи природы и человека, смерти и бытия, жестокости и красоты», а М.Алданов (СЗ. 1930. № 42. С. 523) отметил, что Бунин в книге «волшебно обращает в красоту все вплоть до осенней грязи» и потому «немного может быть указано в новейшей русской литературе примеров столь заслуженного успеха». По его словам (НЖ. 1953. № 35. С. 132), Бунина уговаривали «писать второй том», но писатель отказывался: «Я там писал о давно умерших людях, о навсегда конченных делах. В продолжении надо было бы писать в художественной форме о живых — разве я могу это сделать?»

Л.Г.Вязмитинова, А.Л.Цуканов

«Божье древо» (Париж: Современные записки, 1931) — сборник рассказов, включающий в себя 51 рассказ с общей датой 1927—1930: «Божье древо», «Пингвины», «Старый порт», «К роду отцов своих», «Алексей Алексеич», «Ландо», «Убийство», «В обреченном доме», «На базарной», «Роман горбуна», «Слон», «Телячья головка», «Идол», «Студент», «Благосклонное участие», «Красные фонари», «Грибок», «Ущелье», «Первая любовь», «Небо над стеной», «Свидание», «Петухи», «Муравский шлях», «Ужас», «Старуха», «Пожар», «Журавли», «Сокол», «Людоедка», «Илюшка», «Полдень», «Бродяга», «Слезы», «Капитал», «Блаженные», «Коренной», «Комета», «Мамаша», «Летний день», «Дедушка», «Постоялец», «Подснежник», «Первый класс», «Канун», «Сестрица», «Маска», «До победного конца», «Письмо», «Странствия», «Толстой», «Бернар».

Темы сборника — характерные для Бунина темы суетности жизни, загадки смерти и «потемок» души человека («Дедушка», с. 117). *Г.Адамович* это определил так: «В основе... содержания, объединяющего все, что Бунин написал, — лежит вечный общечеловеческий вопрос: кто я? откуда я вышел? куда я иду?» При этом он обращается к библейской проклятости человеческого рода: «Но человек в чести не будет, он уподобится животным, которые погибают», в результате чего «и мудрые умирают, равно как и невежды, и бессмысленные погибают и оставляют имущество другим» («К роду отцов своих», с. 46). *Ф.Степун* (СЗ. 1934. № 54. С. 205—206) пишет: «Бунин нашел слова и образы, не сказанные и не найденные и Толстым. С одной стороны, смерть ощущается и изображается Буниным еще физиологичнее, еще тлетворнее .. но с другой — в этих его словах (см. «К роду отцов своих»)... у Бунина она космическое событие, совершающееся в недрах Бытия ... характерно сочетание какого-то предельного кальвинистски-мрачного отчаяния и трепетания твари... с редкой силой творческого преображения земных обликов и свершения нашей бренной жизни». Сборник пронизан ощущением «была когда-то Россия» («Подснежник», с. 122), и большинство сюжетов связано с этим. Для некоторых рассказов — «Грибок», «Капитан» — характерен юмор типа чеховского. Рассказ «Толстой» является версией вышедшего затем в «Воспоминаниях» (Париж, 1950). В рассказе, давшем на-

звание сборнику, выведен идеальный тип русского человека из народа — по типу толстовского Платона Каратаева — «козловский однодворец, Знаменской волости, сельца Прилепы... Яков Демидыч Нечаев» (с. 9), который считает, что «лучше нашей державы во всем свете нету!» (с. 14), живет, «как говорится, божья древо: куды ветер, туда и она» (с. 15), «смерти не боится», поскольку «лес по дереву не тужит» (с. 17), считает естественным разделение людей по положению — «Бог лесу и то не сравнял» (с. 9) и противоестественным городскую жизнь — «в Москве... нажива одна, людоедство» (с. 13). Характерен его ответ на традиционный для образованного сословья вопрос: «Для чего ты на свете живешь?» со ссылкой на «покойника родителя»: «Вот как пущу тебе, малый, по ушам кнутом, тогда узнаешь, зачем!» (с. 28—29). Как писал Г.Адамович (с. 104—105), «рассказывая о России, перечисляя, перебирая все то, что в ней было, оплакивая то, что в ней погибло и не возродится, он говорил о чем-то более общем и глубоком. За связью с Россией чувствовалась связь с землей, с миром и нерасторжимая его зависимость от России лишь в плане внутреннем, не географическом». По сборнику разбросаны зарисовки, являющиеся как бы зловещими предзнаменованиями близкой революции — «страшные сапоги мужиков» рядом с «аккуратным и уверенным в себе господином, спокойным за свое благополучие и строгое достоинство» при том, что «шла, однако, уже осень шестнадцатого года» («Канун», с. 127), врезавшийся в память образ «дикого мужика» из московского зоологического сада, который «все сует себе в рот куски мокрого и черного от крови мяса, и ничего не выражают его темные узкие глазки, его плоский желтый лик» («Идол», с. 71—72), картина «подмосковного дачного поезда» «из вагонов только первого и второго класса», в который случайно попал боящийся господ «рваный, измазанный глиной мужичишко», «и длится эта чепуха, эта мука целых тридцать пять минут» («Первый класс», с. 126).

Г.Иванов, откликнувшийся на еще журнальную публикацию (СЗ. 1927. № 33) рассказа «Божье древо» (ПН. 1927. 15 дек.), считает, что это «не рассказ. Это род деревенского дневника: несколько записей ни о чем...», в отношении стиля которого можно применить «модное теперь выражение» «описательство». Но, продолжает рецензент, «"описательство" это узнаешь без подписи с первой же строчки. И с первой до последней — читаешь "Божье древо" с тем волнением, с тем холодком в сердце, какое дает только искусство самое строгое, самое чистое... И в соединении с его искусством все наши предвзятые каноны кажутся досужими и ненужными домыслами "текущей литературной жизни"». *Ю.Айхенвальд* также в отклике на журнальную публикацию этого рассказа пишет (Руль. 1928. 4 янв.) о «равнодушном... равнодушием природы» «благостном... человеческом образе», который «с Платоном Каратаевым и Марьяной Толстого... роднит... мудрая покорность Божьей воле», «исцеляя от всеобщего атеизма». С.Литовцев (ПН. 1931. 9 апр.), соотнося название сборника с «древом жизни» Гете, считает, что у Бунина оно «блещет цветами» и «плоды на нем сочные», но, поскольку это «книга опыта и сознания», «не могут в ней все цветы быть радужными», а «плоды сладкими». Рецензент считает, что в книге появилось «нечто, что ценнее художественного мастерства», — новое для Бунина — «дух внутренней тревоги» и «сознательная попытка со стороны Бунина дать... страшно сжатый род рассказа». Он также выделяет рассказ «К роду отцов своих», «в котором все одинаково прекрасно и совершенно от начала до конца», и считает не случайным появление героя рассказа «Божье древо» — носителя философии «приемлемости мира», которому «весело жить и не страшно умирать», поскольку все имеет «какое-то высшее Божье намерение». Ф.Степун (СЗ. 1931. № 46) считает, что в книге «литургически пахучий дым ладана, синея, стелется... над картинами... России», при этом Бунин «изображает и Россию революционного ада, и Россию нетленных святынь», но не «в духе «Окаянных дней», а со «скорбным лиризмом» и «без ложной романтики» (с. 487—487). Рецензент также отмечает рассказ «К роду отцов своих», который «потрясает той громадной художественной силой, с которой в нем слиты воедино два неслиянных, хотя и нераздельных лика смерти: лик ее неземной красоты и лик ее земного зловония. ...Так страшно, правдиво и, несмотря на весь свой некрасивый реализм, все же сокровенно и религиозно о смерти в России

никто еще не писал» (с. 488). А.Савельев (Руль. 1931. 6 мая), говоря о том, что «последние свежие и сочные этюды» Бунина «не подчиняются интересам короткого дня», но содержат «подлинную глубинную современность», считает, что «Бунин в одной из сторон своего творчества соприкается с последними тенденциями на вершинах литературы западной» — «изображением частицы потока мыслей и чувств, событиями вызванных», избегая, однако, присущей ей тенденции впадания в «холодность и утомительную регистрацию человеческих мыслей и чувств» в силу того, что для него «абсолютно невозможно возвышение средства за счет цели». *Ходасевич* (В. 1931. 30 апр.) считает, что «путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию», а сборник, «в сущности, весь посвящен тайнам слова и языка — русского языка по-видимости, но и всякого другого, если взглянуть несколько углубленнее» — его «силе и блеску, богатству и нищете, извилистости и крутости... отсюда... и бессюжетность» — «события разворачиваются не в человеческой среде, а в сфере языка», «который есть... единственный герой книги... воистину форма становится содержанием», поэтому было бы «наивностью... извлекать» из книги «какие-либо идеи». *П.Пильский* (Сегодня. 1931. 29 апр.) называет Бунина «собирателем сверкающего мудрого слова», который «хорошо примечает... оттенки всего русского». Слово для него — «вещий знак... памятник старины... в нем сокрыта тайна рождений и смертей... это достояние веков... драгоценный сосуд, наполняющийся все новым и новым смыслом».

Л.Г.Вязмитинова

«Собрание сочинений» в 11 т. (Берлин: Петрополис, 1934—1936) — прижизненное издание, предваренное замечанием «от автора» (Т. 1. С. 7): «В этом собрании окончательно установлен текст всего его содержания (и я очень прошу читателей, критиков и переводчиков пользоваться только этим текстом). В собрание это не входят мои стихотворные переводы, — они обременили бы собрание еще двумя томами, — и большое количество моих первых стихотворений и рассказов... Несколько стихотворений печатается здесь впервые». В «литературном завещании» незадолго до смерти Бунин пишет (НЖ. 1961. № 66. С. 169—170): «Если будут после меня издания моих литературных работ», они «должны быть повторением берлинского издания «Петрополиса». С.Крыжицкий пишет: «Увенчанный лаврами Нобелевской премии, Бунин "не почил на лаврах". Он правит, производит отбор, перерабатывает... и лично руководит изданием своего самого полного собрания сочинений в одиннадцати томах» (*Полторацкий*. С. 169—170).

Каждый том имеет общее название: I том (1936) «Храм солнца» включает в себя «Автобиографические заметки», первая часть которых взята из предисловия к французскому изданию «Господин из Сан-Франциско», прозаические произведения», датированные 1907—1911 и стихи 1888—1907. II том (1934) «Деревня. — Суходол» содержит прозаические произведения, 1909—1911 и стихи 1908—1911. III том (1934) «Древний человек» содержит прозаические произведения, датированные 1911—1912 и стихи 1912. IV (1935) «Последнее свидание» содержит прозаические произведения, 1912—1913 и стихи 1913—1914. V том (1935) «Господин из Сан-Франциско» содержит прозаические произведения, датированные 1915—1916, стихи 1916. VI том (1935) «Братья» содержит прозаические произведения, датированные 1913—1915, и стихи 1915—1916. VII том (1934) «Митина любовь. — Солнечный удар» содержит прозаические произведения, датированные 1924—1926. VIII том (1935) «Несрочная весна» содержит прозаические произведения, датирванные 1917—1923, и стихи 1916—1925. IX том (1935) «Цикады» содержит прозаические произведения, датированные 1924—1932. X том (1935) «Окаянные дни» содержит прозаические произведения, датированные 1904—1927. XI том (1935) «Жизнь Арсеньева» содержит первую часть романа — «Истоки дней», датированную 1927—1929. После выхода в свет собрания сочинений издательство «Петрополис» выпустило книгу, содержащую вторую часть «Жизни Арсеньева» — «Лика» (Брюссель, 1939), датированную 1933—1938. В выходных данных этого издания нет указания на его принадлежность к собранию сочинений. *В.Ходасевич* (В. 1934. 29 нояб.) пишет, что «первыми поступили в продажу... второй и седьмой тома. Их появление почти совпало с годовщиной... вручения премии Нобеля».

Говоря о «подведении итогов», рецензент констатирует «радостное сознание того, что некогда прочитанное заключает в себе достоинства, которых мы раньше не заметили или не вполне оценили», и замечает, что составлено все «превосходно», особенно — «имеющий главное внутреннее единство» II том, содержащий «Деревню» и «Суходол». «За эти годы, — пишет рецензент, — мы стали свидетелями катастрофы» и «бунинская характеристика по существу оказалась верна». VII том, главными произведениями которого являются «Митина любовь», «Солнечный удар» и «Дело корнета Елагина», объединен темой любви, изучаемой с «не психологической, а иррациональной стороны», причем философию Бунина «можно... не принять», но «нельзя не принять мудрого художественного метода». *В.Вейдле* (СЗ. 1935. № 57) отмечает, что после выхода собрания сочинений видны звенья «в живой последовательности... произведений» (с. 462) Бунина, в связи с чем ранние произведения, собранные во втором и третьем томах, могут показаться подготовкой к более поздним. Но теперь видно, «как плохо все это было принято в свое время, какие плоские споры вызвало!» то, что «было выстраданным знанием и пророческой тревогой» (с. 469). *П.Бицилли* (СЗ. 1935. № 58. С. 471), откликнувшийся на выход IV и V томов, замечает, что в них «находятся произведения... признанные, относящиеся к тому дореволюционному моменту творчества Бунина, когда его мастерство приближалось к высшей точке своего развития («Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание» и др.), наряду с более ранними», и «становится очевидным тематическое единство всего, что он писал. Все его вещи и те, что казались когда-то «бытовыми очерками, и нынешние, подлинные поэмы в прозе, — в сущности, вариации на одну, толстовскую, сказал бы я, тему — жизни и смерти». *М.Алданов* (СЗ. 1935. № 59) констатирует, что X том «зарубежного издания сочинений И.А.Бунина почти целиком занят «Окаянными днями», а IX, главным в котором является «Серп и Молот», — «как будто случайными, во всяком случае отрывочными заметками о том, что происходило в России в пору, последующую за октябрьской революцией. ...Более поздняя книга много мягче, добрее первой», но «отношение Бунина к большевикам не изменилось ничуть... Ни к «Окаянным дням», ни тем более к «Серпу и Молоту» не должно подходить как к книгам чисто политическим. Это ведь художественные произведения, и есть в обеих книгах страницы, которые могут сравниться с лучшими из того, что написал Бунин» (с. 471—472).

Л.Г.Вязмитинова

«Окаянные дни» (Берлин: Петрополис, 1935) — книга, вошедшая в X том собрания сочинений в 11 т. (Берлин, 1934—1936), по словам *Г.Струве* (с. 83), «зарисовки революционной смуты... проникнутые страстной ненавистью к революции и к новому строю». Начала печататься в первом номере «Возрождения» (3 июня 1925). В 1973, 1974, 1982 и 1984 выходила в издательстве «Заря» (Лондон, Канада). Это издание содержит вступительную статью С.Крыжицкого, в которой говорится, что сам Бунин называл свои записи «фельетонами» (с. VIII) и «этот замечательный во многих отношениях дневник Бунин писал сначала в Москве, потом в Одессе» (с. VI). Говоря о хронологии, С.Крыжицкий пишет, что «Бунины выехали из Ельца 25 октября 1917 года в Москву и приехали туда 26 октября» и что Бунин именно об этой «зиме, проведенной в Москве, рассказывает... В начале мая 1918 Бунин ездил в Тамбов и Козлов... Бунины навсегда уехали из Москвы 23 мая (старый стиль) 1918 года» (с. V), а «о жизни в Одессе под большевиками рассказано во второй части» (с. VI). Форма книги — дневниковые записи, датированные 1 января (старого стиля) 1918 — 24 марта 1919 в Москве и 12 апреля — 20 июня 1919 в Одессе, передающие то, что «предчувствовалось, вероятно, многими, жившими в деревне, в близости с народом» (с. 45), — атмосферу времени, лейтмотив которого выражен словами «прохожего мужика» — «пропала Рассея» (с. 40). Слуги «внутренне дрожат от злобы» (с. 42), «солдаты и рабочие ходят прямо по колено в крови», святыни стали «камень как камень» (с. 43), «каждая выпущенная пуля... должна лететь в толстое брюхо» (с. 54), «везде грабеж» (с. 99) и «поголовно у всех лютое отвращение к труду» (с. 68). Бунин противопоставляет «множеству мужиков, солдат», которые «теперь хозяева» «колоссального наследства» (с. 54), отдельные фи-

гуры, типа дворянина, который «в руке, в перчатке держит Евангелие. Совершенно чужой всем последний могикан» (с. 55). В довершение картины наступила «новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда» (с. 64), «распадается, разрушается слово, его сопровождающие мысли и звуки» (с. 154). Вывод такой: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то жили... которую мы не ценили, не понимали, — всю эту мощь, богатство, счастье» и на которую «сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул... именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода» (с. 76), и далее: «Во что можно верить теперь, когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке?» (с. 123) — «не могу переносить этой жизни — физически» (с. 68). В «Автобиографических заметках», предваряющих первый том собрания сочинений (Берлин, 1936), Бунин пишет: «Я был не из тех, кто был... застигнут врасплох, для кого... размеры и зверства были полной неожиданностью, но все же действительность превзошла все мои ожидания. Во что вскоре превратилась русская революция, не поймет никто, ее не видевший. Зрелище это совершенно нестерпимо для всякого, кто не утратил образа и подобия Божьего» (с. 11). С.Крыжицкий пишет, что Бунин «покинул Россию... человеком... с твердо сложившимся мировоззрением» (с. 1), «никогда не выступал ни поборником существующего строя, ни его противником», а темами его творчества всегда были «вечные... темы жизни и смерти, любви, ненависти, минутного счастья и тяготеющего повсюду горя, природы, всегда живой и прекрасной среди микрокосма человеческих дел» (с. 11), что «русская революция означала для Бунина, и в этом никто не может опровергнуть его, конец исторической России, ее культуры, веками установившихся традиций, ее духовного облика» — «все худшие черты русского человека, самые отрицательные стороны его души, о которых Бунин не раз писал до революции, выплеснулись наружу» (с. IX). Говоря при этом, что в «Окаянных днях» «перед читателем проходят вереницы людей самых разнообразных профессий», что «их динамическое душевное состояние отражает непостоянство тех дней», С.Крыжицкий считает, что эту книгу «можно рассматривать до некоторой степени как немаловажный исторический документ» (с. X), тем более что он «отличается большим мастерством слова» и «написан в приподнято-нервном и возбужденном духе» (с. XI). В.Александрова (НЖ. 1946. № 12. С. 176), говоря о том, что «Октябрьскую революцию Бунин переживал мучительно и долго», что «следы этих дум и чувств запечатлены в "Окаянных днях"», противопоставляет ему Блока, который «видел... и другое — миллионы голодных, исстрадавшихся глаз, которые видели, как гарцевал статный и кормленный барин». *М. Цетлин* (СЗ. 1924. № 22. С. 450) высказывает утверждение, что «бунинский «классицизм» может отчасти объяснить и его исключительную непримиримость к большевикам», поскольку «несомненно, что буржуа ему более чужд, чем рабочий или крестьянин... Но революция по существу романтична. Бунину глубоко чужда и отвратительна ее истеричная безумная стихия. Для него немыслимо было ни на секунду трагическое недоразумение, в такой тупик заведшее Блока и многих других». *Г.Мейер* в статье «У истоков русской революции» с подзаголовком «Перечитывая "Окаянные дни" Бунина» (В. 1954. № 36) пишет, что «позднее, вслед за Буниным, заплакала и вся Россия» (с. 94). И далее: «Революция, впервые в мире проявившая себя во Франции, осуществила в русской фазе своего развития нечто безмерно страшное, доселе небывалое, поистине совершенно новое. К пониманию этой истины вплотную подходит Бунин в "Окаянных днях", но все же завершающего слова не сказал. Во всяком случае, Бунин чувствовал, что революция есть некая тайная злая сила, стремящаяся осмыслить по-своему бессмысленный народный бунт и направить его к неведомой и страшной цели» (с. 118). *В.Ильин* считает, что для Бунина «идея народа-богоносца глубоко чужда», «ужасы творящегося в России как будто... полностью оправдывали установку». И делает вывод: «Не гневается ли в его книге русский народ сам на себя?» (ВРСХД. 1934. № 1. С. 25).

Л.Г.Вязмитинова

«Освобождение Толстого» (Париж: YMCA-Press, 1937) — книга, посвященная попытке осмысления жизни и творчества

Л.Н.Толстого. В сжатом виде философская концепция книги изложена в виде отрывков из нее, опубликованных в «Современных записках» (1937. № 63). Эпиграф содержит слова Будды об «освобождении от смерти», а началом рассуждения Бунина является мысль о том, что Толстой «тоже говорил об освобождении», считая, что «вся жизнь наша есть... подчинение» «формам мышления» и «освобождение от них», поскольку «сущность жизни вне этих форм» (с. 246). Двигателем деятельности Толстого Бунин считает стремление «уйти... не ото всех, а от всего» (с. 247), поскольку «спасение — в разоблачении духа от его материального одеяния» (с. 263).

Сохранилась дневниковая запись («Устами Буниных». Франкфурт-на/М., 1977) В.Н.Муромцевой-Буниной (25 марта 1919), в которой приводятся слова Бунина: «До сих пор Толстой не разгадан, не пришло еще время» (Т. 1. С. 218) и самого Бунина (23 января 1922): «По ночам читаю биографию Толстого, долго не засыпаю. Эти часы тяжелы и жутки» (Т. 2. С. 75). *Г.Кузнецова* («Грасский дневник». Вашингтон, 1967. С. 178) приводит слова Бунина о Толстом: «Все-таки это остатки какой-то богатырской Руси». Ю.Мальцев («Иван Бунин». Франкфурт-на-М.; М., 1994. С. 214) пишет, что Бунин «впервые обращается к пленившему его буддийскому учению об «освобождении» в рассказе «Братья», написанном в 1914». *Г.Адамович* считая, что «не совсем ясно у Бунина, в чем именно освобождение» (Адамович. С. 124), пишет: «Не знаю, есть ли в огромной литературе о Толстом что-либо более значительное, красноречивое и при внешней незамысловатости что-либо более глубокое в интуитивном понимании того, что в старости с Толстым происходило, чем бунинский рассказ о последней встрече с ним» (с. 84). Определяя Бунина как «художника пушкинско-толстовского склада» (с. 86), что давало ему возможность «понимания не разумом, а жизнью», на грани «зыбкости предполагаемого и правдивости постижения» (с. 118), при котором Бунин «слушает, вдыхает, осязает Толстого всеми органами восприятия и чувствует, что нельзя решить и установить, чего Толстой хотел, над чем бился и куда шел, а можно только уловить в его внутреннем облике какой-то изначальный разлад, какую-то несговорчивую волю, терзавшую его и гнавшую к победе над собой... Ведя откровенную полемику с *Алдановым* и Маклаковым, Бунин втайне спорит не только с ними, но и с *Мережковским* и *Горьким* и в особенности с бесчисленными любителями готовых формул» (с. 119). М.Алданов (СЗ. 1937. № 64) замечает, что «Бунин едва ли справедливо называет» воспоминания Горького о Толстом «безмерно лживыми чуть ли не на каждом шагу», считая, что они «при всех своих недостатках в высшей степени интересны» (с. 465). А по поводу «основной мысли Бунина, связанной с заглавием», рецензент только предполагает, что Толстой, по Бунину, видимо, «освободился в том же смысле, как Франциск Ассизский или Иов», но считает, что мысль Бунина «не вполне ясна», как «не вполне ясна и сущность спора с В.А.Маклаковым и со мной» (с. 466). *П.Бицилли* (РЗ. 1938. № 4. С. 198—200), определяя книгу как «проникновеннейшую и правдивейшую», понимает ее «основную тему» как «истолкование того последнего этапа жизненного пути Толстого, который принято называть его «уходом» и который Бунин «называет «освобождением» — от чего? — от смерти». Рецензент считает, что «Бунин дал не биографию Толстого, а легенду его — в подлинном смысле слова», «переосмыслив все известные опыты дать "формулу" Толстого и вскрыв их несостоятельность... сам же он от такого опыта сознательно воздержался, следуя в этом Толстому». С.Крыжицкий (*Полторацкий*. С. 117) пишет, что «Бунин с присущим ему мастерством вылепливает фигуру Толстого, отмечая его внешние «зоологические» черты, но одновременно создавая выразительный «одухотворенный» образ раздираемого жизненными противоречиями старца из Ясной Поляны ... книга... захватывает читателя». *В.Ходасевич* (В. 1937. 1 окт.) считает, что «основной импульс Бунина при написании книги» — мысль «о тщетности, о ненужности, о внутренней неправдивости попыток во что бы то ни стало разрешить и примирить все противоречия, живущие в гениальном писателе», поэтому «ее ценность — не в построении, а в самом материале. По самой природе своей не исследователь, а художник, Бунин и на этот раз совершил работу, в сущности, обратную той, которую обычно проделывают исследователи» — понимая, что «проанализированный, расчлененный Толстой как бы

вовсе уничтожается», он «представляет Толстого той первозданной глыбой, которою он был», и такой подход, глубоко ненаучный, имеет под собой веские научные основания». Поэтому книга «удалась автору» и «во всей мемуарной литературе о Толстом она... не имеет себе равных», несмотря на то, что «первые пять глав... в целом малоубедительны» и «в известном противоречии с основным содержанием книги». Ю.Мальцев (с. 301) пишет, что эта книга «до сего дня остается одной из лучших и проникновеннейших книг о великом писателе... Бунин остановил свой взгляд на самом, по его мнению, важном в Толстом (и именно на том, что особенно роднит Бунина с Толстым и потому так самим им чувствовалось) — на его страхе смерти, поисках смысла жизни и спасения («освобождения») от смерти». В своем литературном завещании незадолго до смерти Бунин пишет (НЖ. 1961. № 66. С. 170): «Ввести в... будущее собрание моих сочинений... отдельным томом «Освобождение Толстого» ...Для перепечатывания взять исправленный мною экземпляр... — он находится при этом завещании».

Л.Г.Вязмитинова

«Темные аллеи» (Нью-Йорк: Новая земля, 1943, 2-е доп. изд. Париж: La Presse Française et etrangere, 1946 — цитируется по этому изданию) — сборник рассказов, которые, по выражению самого Бунина (В. 1957. № 70. С. 22), «все о любви, о ее зачастую очень мрачных, а не только темных "аллеях". В первом издании, которое включает в себя 10 рассказов, датированных 1937—1942: «Темные аллеи», «Кавказ», «Баллада», «Апрель», «Степа», «Муза», «Поздний час», «Руся», «В Париже», «Натали», указано, что книга вследствие «исключительных условий нашего времени» «выходит без авторской корректуры» и «заключает в себе лишь половину рассказов». Дополненное издание, в которое вошли также рассказы «Красавица», «Дурочка», «Антигона», «Смарагд», «Гость», «Волки», «Визитные карточки», «Зойка и Валерия», «Таня», «Галя Ганская», «Генрих», «В одной знакомой улице», «Речной трактир», «Кума», «Начало», «Дубки», «Барышня Клара», «Мадрид», «Второй кофейник», «Железная шерсть», «Холодная осень», «Пароход «Саратов», «Ворон», «Камарг», «Сто рупий», «Месть», «Качели», «Чистый понедельник», «Часовня», содержит 38 рассказов, датированных 1937—1945. Бунин описывает происхождение сюжета (НЖ. 1958. № 53. С. 8): «Рассказ... давший заглавие всей моей книге... возник из неожиданного представления какой-то большой дороги, тройки, запряженной в тарантас, и осеннего ненастья... вспоминал "Воскресение" Толстого, Катюшу Маслову и молодого Нехлюдова и... стихотворение Огарева». В приведенном стихотворении фигурируют «он» и «она» и говорится о весне, молодости, «шиповнике алом» и «темных лип аллеях». *А.Седых* (Седых. С. 210), называя сборник «книгой о любви», рассказывает, что зимой 1942 Бунин сказал ему по поводу рукописи: «Возьмите с собой в Америку, — может быть, там можно напечатать. Есть в этой книге несколько очень откровенных страниц. Что же, — Бог с ними, если надо — вычеркните». С характерным для него метафизическим взглядом на мир Бунин показывает, как в переплетениях обстоятельств жизни поражает человека любовь или похоть. Рассказывая всевозможные любовные истории, герой которых или страдает «от жестокого телесного возбуждения» («Дурочка», с. 70), или сталкивается «с той любовью, которая остается где-то в сердце на всю жизнь» («Визитные карточки», с. 99), хотя чаще всего не знает, «как развязаться с этой историей» («Антигона», с. 76), Бунин показывает, что, с одной стороны, все это «история пошлая, обыкновенная» и «все проходит, мой друг... Любовь, молодость, — все, все... Как это сказано в «Книге Иова»? «Как о воде протекшей будешь вспоминать» («Темные аллеи», с. 12), а с другой — были «минуты... истинно волшебные» («Темные аллеи», с. 14) и «если есть будущая жизнь и мы встретимся с ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле» («Поздний час», с. 48). Отличая «тяжкий... хотя, видит Бог, все-таки невольный» грех («Галя Ганская», с. 154) от откровенного блуда, Бунин вводит в тексты как бы напоминание о каре — охваченный низменным чувством герой «различал в сумраке угла над столом большой образ Николая Угодника в церковном облачении» («Степа», с. 34), а дошедший до последней степени греха князь был убит «Божьим волком» («Баллада», с. 24). Если мужчина у Бунина, как

правило, наказан неудавшейся жизнью, то женщина, редко имеющая силы сопротивляться греху не только вследствие обстоятельств, но и в силу того, что, как сказано в «русском летописном сказании», «сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасный» («Чистый понедельник», с. 318), оказывается более страдающей стороной, потому что «отдает ему не только все свое тело, теперь уже полную собственность его, но и всю свою душу» («Таня», с. 125). Как это характерно для Бунина, все сюжеты связаны с Россией, в которой он «жил когда-то... чувствовал ее своей, имел полную свободу разъезжать куда угодно» («Поздний час», с. 44), или с русской эмиграцией. В.Александрова (НЖ. 1947. № 15. С. 295—296) пишет, что чувство любви «в восприятии Бунина — бесконечно сложнее заглавия сборника», при этом «Бунин в своем реализме не переходит каких-то невидимых границ, за которыми начинается натурализм», а «при всем богатстве запечатленных в рассказах оттенках любви от безумно-животного влечения... до мерцания зеленой звездочки» она показана как «величественная, но кратковременная стихия». *Ф.Степун* в статье «И.А.Бунин и русская литература» (В. 1951. № 13. С. 174) высказывает мысль, что «в «Темных аллеях» люди показаны с невероятной стереоскопической пластичностью, но все же не в биографическом плане... а лишь в мгновенно ситуационном — любовь присутствует... как боль неосуществимости для человека полного блаженства в природно-космическом порядке, как тоска безликого пола по лицу и как разложение лица в стихии пола». *З.Шаховская* пишет в своих воспоминаниях (В. 1963. № 143. С. 73), что, когда ей в книге «многое... не понравилось», Бунин «на моем экземпляре сделал такую пояснительную запись: "Декамерон" был написан во время чумы. "Темные аллеи" в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожирать один другого». Ю.Мальцев («Иван Бунин». Франкфурт-на-М.; М., 1994), называя эту книгу «энциклопедией любви» (с. 332), считает, что главная ее тема — «жертва, которую личность платит роду (которой так ужаснулся Митя в «Митиной любви») и за которую природа платит нам ни с чем не сравнимым наслаждением» (с. 336). *И.Ильин* («О тьме и просветлении». Мюнхен, 1959. С. 76—77) считает, что на «темных аллеях» греха Бунин «развергает перед нами мировой мрак, черное, провальное естество человеческой души, не ведающее добра и зла и творящее зло в мере своей похоти». *И.Тхоржевский,* не очень высоко оценивающий творчество Бунина, пишет («Русская литература». Париж, 1946. Т. 2. С. 542): «Только в последнем сборнике «Темные аллеи» Бунин, показывая, что «трагизм — на дне всякой физической любви», «поднялся... на... высоту художественного мастерства и сжатости». *Г.Струве* (с. 251) пишет, что в «Темных аллеях», «к сожалению, не одно только обывательское мнение, но и некоторые критики увидели не только проявление упадка бунинского таланта, но и какой-то старческий эротизм, чуть ли не порнографию. Между тем некоторые из этих рассказов в своей сочной вещественной плотности, какой-то осязательности письма с лирической глубиной и силой принадлежат к лучшим рассказам о любви-страсти в русской литературе». *Г.Адамович*, сравнивая «Темные аллеи» с «Пиром» Платона, замечает, что «эта последняя бунинская книга, которую автор считал сборником лучших своих рассказов, принята была сравнительно холодно. Правда, в печати отзывы были, как обычно, одобрительные, даже восторженные... Но устная пресса была несколько другая. Многие почтеннейшие люди качали головой и, не отрицая художественных достоинств рассказов, удивлялись их темам, их характеру... многим показалось, что диапазон его творчества сузился». И далее: «Любовь — вернее, влечение одного пола к другому — всегда представлялись ему едва ли не самым значительны и загадочным, что есть на свете» (Адамович. С. 115). «Если суждено... книгам Бунина навсегда в русской литературе остаться, то именно тем, которые написаны в последнее десятилетие, включая, конечно, и «Темные аллеи», сборник, далеко не оцененный по достоинству... Немногие заметили... трагическую сущность этой книги, страстную жажду и страстное сожаление об уходящей жизни» (с. 98—99).

Л.Г.Вязмитинова

«Воспоминания» (Париж: Возрождение, 1950; Париж, 1981) — книга воспоминаний, включающая в себя добавления к «Автобиографическим заметкам», предва-

ряющим первый том собрания сочинений (Берлин, 1936); воспоминания о встречах с С.В.Рахманиновым, Джеромом Джеромом, Л.Н.Толстым, с которым отец Бунина «играл... в карты в осажденном Севастополе», а сам Бунин «чуть не с детства жил в восхищении им» (с. 65), Чеховым, «замечательным русским писателем», пьесы которого «неприятно вспоминать» (с. 9), Шаляпиным, *Горьким*, «уничтожавшим мужика и воспевавшим "Челкашей", на которых марксисты... ставили такую крупную ставку» (с. 125), Его Высочеством принцем Петром Александровичем Ольденбургским, «пишущим рассказы из народного быта» (с. 132), *Куприным*, бывшим в Париже «самым близким соседом» (с. 147), Волошиным, «типичным поэтом предреволюционных и революционных лет России» (с. 184), *А.Н.Толстым*, который был «удивителен сочетанием... редкой личной безнравственности» «с редкой талантливостью всей его натуры» (с. 201); размышления о жизни Семенова-Тянь-Шаньского, поэтессы А.П.Буниной, Эртеля, «почти забытого автора» «Гардениных» (с. 171), и Маяковского, преуспевшего «в деле развращения советских людей, в снижении их нравственности и вкусов» (с. 237), а также воспоминания о мытарствах первых месяцев эмиграции и Нобелевских днях. *З.Шаховская* рассказывает (В. 1963. № 143), что на ее экземпляре книги Бунин сделал надпись: «Я тут бранюсь» (с. 71), — и далее вспоминает, что он «был пристрастен в суждениях своих о современниках, знал сам и упреки мои принимал не сердясь» (с. 73). *А.Седых* пишет, что «Бунин на прощанье решил откровенно сказать, что он думает о некоторых своих знаменитых современниках» (Седых. С. 227). Сохранилась дневниковая запись В.Н.Муромцевой-Буниной (20 октября 1918), в которой приведены слова Бунина о Горьком: «Придет день, я восстану открыто на него... У него, правда, был талант, но он потонул во лжи, в фальши» («Устами Буниных». Франкфурт-на-М., 1977. Т. 1. С. 191). *В.Яновский* («Поля Елисейские». Нью-Йорк, 1983) вспоминает, что «имена Горького, *Андреева*, Блока, Брюсова порождали у него стихийный поток брани» (с. 144). А.Седых рассказывает о происходившем в его присутствии авторском чтении главы из «Воспоминаний», при котором присутствовали также *Н.Тэффи* и *Г.Адамович* и после которого наступило «неловкое молчание», а Бунин обиженно вышел из помещения (с. 229). С.Крыжицкий (НЖ. 1968. № 91. С. 293—294) пишет, что «общеизвестно, что многие и эмиграционные критики осуждали Бунина за его нападки на многих современных ему писателей», но «все его поздние выпады против модернистских течений в русской литературе... были не только завершением его давнишних убеждений, но и повторением того, что Бунин неизменно высказывал за всю свою долгую жизнь (еще задолго до революции)». *Г.Струве* считает, что здесь у Бунина «звучит та же нота, что и в «Окаянных днях»... в сочетании с личной озлобленностью, направленной против почти всех современников и особенно собратьев по писательскому ремеслу» (с. 83). «Но именно в этой несправедливости и бескомпромиссности заключается оправдание книги: чувствуется, что Бунин в своих отзывах... до конца правдив и честен» (с. 252—253). В статье «И.А.Бунин и русская литература» (В. 1951. № 13. С. 169) *Ф.Степун* соглашается с Буниным в отношении Горького, говоря, что кроме «лучших вещей» у него есть те, в которых он «ощущает себя наследником Чернышевского и уязвленным Ницше марксистом». И далее пишет, что «Воспоминания» «изумительны по наблюдательности и портретной меткости», но в них Бунин «говорит о Блоке вещи, которые не могут не повергнуть не только в недоуменную растерянность, но и глубокую скорбь». Ф.Степун объясняет это тем, что в русской литературе существуют две идущие от Пушкина традиции: одна — через Достоевского к Блоку в частности, другая через Тургенева к Бунину в частности, и эти две линии плохо понимали друг друга. *В.Вейдле* (Опыты. 1954. № 3. С. 81—82) напоминает, что изначально Бунин принадлежал к литературному лагерю «знаньевцев» или «бытовиков», «о которых «символисты», то есть люди, создавшие эпоху, называемую нами теперь Серебряным веком... пренебрежительно говорили, что они «консерватории не кончали», и пишет, что «Бунин сам приводит это выражение в главе своих «Воспоминаний», посвященной Куприну». И далее: «В «передовом»... лагере его, кажется, готовы были признать после «Деревни» и «Суходола» самым одаренным среди «бытовиков», но это значило только, что

его считают первым среди писателей второго сорта». Г.Адамович пишет: «Воспоминания Бунина в той части, по крайней мере, которая касается его сверстников, почти сплошь насмешливы. О Толстом он пишет благоговейно, об Эртеле благожелательно и почтительно, о Чехове — правда, с оговоркой насчет его пьес — вспоминает с восхищением, но едва перейдет к «декадентам», то есть к периоду, в котором поэзия с Блоком во главе или в центре ее... его иронии и презрению нет конца. Невозможно не задуматься над его книгой: если был упадок, откуда и отчего он возник (Адамович. С. 109). Определяя Бунина как «последнего бесспорного несомненного представителя эпохи, которую мы не напрасно называем классической», Адамович считает, что «за ошибочной, будто даже близорукой оценкой скрыта... разница в коренном отношении к поэзии, в общем мироощущении», вследствие чего «оценки чудовищно нелепы, а основной общий взгляд глубок и в самой спорности своей ближе к подлинному искусству, чем рассуждения любого критика, беспрепятственно-понимающего и авторитетно-анализирующего любые модернистские тонкости» (с. 83—84). Ю.Мальцев («Иван Бунин». Франкфурт-на-М.; М., 1994), отмечая, что «Воспоминания» — «это лишь частные суждения и наблюдения и как таковые — неоспоримы» (с. 350), пишет, что они «до сих пор вызывают некий шок кое у кого из читателей. Книга эта очень своеобразная (пожалуй, даже для жанра мемуаристики вообще уникальна). Она отличается редким бесстрашием, независимостью суждений и, как все у Бунина, исполнена искренности и глубокой убежденности» (с. 134).

Л.Г.Вязмитинова

«Петлистые уши и другие рассказы» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954). Последний сборник, составленный самим Буниным и изданный после его смерти. Книга включает 26 рассказов. В предисловии «От издательства», предпосланном сборнику, отмечается то особое значение, которое придавал Бунин отбору рассказов для печати: «В одном из своих писем в Издательство, посвященном рассказам этого сборника, Бунин писал, что тематически он собирается разбить книгу на три части: первая часть книги, открывающаяся рассказом «Петлистые уши», — «трагична»; вторая, начинающаяся с рассказа «Аглая» — «светла, благостна»; третью часть Бунин предполагал посвятить Чехову, над литературным портретом которого он работал в последние месяцы своей жизни. Портрет остался незаконченным и поэтому не мог быть включен в сборник. В качестве перехода к Чехову Бунин выбрал рассказ «Сны». В предисловии разъясняется, почему именно этот рассказ взял Бунин для третьей части сборника («Сны» вместе с рассказом «Золотое дно» был впервые опубликован в 1904 под общим названием «Чернозем»). В одном из последних писем в издательство Бунин объясняет свое решение тем, что ему стал известен отзыв Чехова об этом рассказе, высказанный им в письме к *А.В.Амфитеатрову* (1904. 13 апр.). Как сообщает Бунин, узнал он об этом из «Полного собрания сочинений и писем» Чехова, изданного в Советском Союзе в 1944—1951, где Чехов в частности писал: «Прочел и великолепный рассказ Бунина "Чернозем". Это в самом деле превосходный рассказ, есть места просто на удивление». 11 рассказов, входящих в сборник, написаны в эмиграции: «Богиня разума» (впервые: Руль. 1924. 16 июля), «Обреченный дом» (ПН. 1930. 30 нояб.), «К роду отцов своих» (ПН. 1928. 15 апр.), «Дело корнета Елагина» (СЗ. 1926. № 27), «Несрочная весна» (СЗ. 1924. № 18), «Notre-Dame de la Garde» (В. 1925. 17 окт.), «Преображение» (СЗ. 1924. № 20), «Первая любовь» (ПН. 1930. 30 нояб.), «Алексей Алексеевич» (В. 1927. 2 июля), «Подснежник» (Перезвоны. 1927. № 27).

Темы сборника традиционны для творчества Бунина эмигрантского периода: таинство любви и смерти, утраченная родина — Россия. Среди перечисленных особо отмечен критикой рассказ «К роду отцов своих». *Ф.Степун* писал: «Рассказ "К роду отцов своих" потрясает тою громадною художественною силою, с которой в нем слиты воедино два неслиянных, хотя и нераздельных лика смерти: лик ее неземной красоты и лик ее земного зловония. «К роду отцов своих» — это ладан над падалью. Так страшно правдиво и несмотря на весь свой неприкрытый реализм все же сокровенно религиозно о смерти в России еще никто не писал» (СЗ. 1931. № 46. С. 488). К этому рассказу Ф.Степун обращается и позднее в книге «Встречи» (Мюнхен, 1962):

«Начиная с «Несрочной весны», свет ее все сильнее и одухотвореннее озаряет писателя Бунина. Темы Баратынского, темы призрачных, но бессмертных «летейских теней»), торжествующих над тяжестью утрат и горестей, тема «неземной обители», в которой утверждаются или, быть может, точнее, возрождаются к вечной жизни умершие на земле образы, становится главной темой бунинского творчества» (Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 99). *А.Черный*, говоря о рассказах Бунина, в том числе и о «Преображении», с восторгом отмечал какая в них «любовь к России, какое чуткое внимание к тихим дням человеческой жизни, к их полноте и обреченности» (Русская газета. 1924. 29 нояб.). Но в горьких размышлениях о неумолимости жизненного конца у Бунина одновременно соседствуют светлые воспоминания об оставленной родине и в них он черпает творческие силы. В рассказе «Несрочная весна» память о земле отцов, о России звучит особенно пронзительно. Это точно подметил *М.Цетлин*: «Однако несмотря на свою безнадежность нашел же Бунин в замечательной по своей силе лиризма «Несрочной весне» побеждающую отчаяние силу в воспоминаниях, в природе, в прозрении иной жизни, в «Летейских Тенях» прошлого и в надежде на «несрочную весну». И этим снова явил победу своего мужественного духа над «злой и ледяной пучиной», которая изредка грозит изменить гармоничный лик его музы» (СЗ. 1924. № 22. С. 451). На эту основную тональность рассказа указывает и Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*): «С Русью — rus связанный роковой связью Бунин, естественно, всеми нервами своей души принадлежит старой России; и только она для него подлинна и ничего общего не имеет и не хочет, и не может он с тою новой жизнью, так убийственно похожей на смерть, которая своим чертополохом для него, или для героя «Несрочной весны» опустошила всю вселенную. Теперь он склонен видеть в прежней России одно только светлое; теперь для него неоспоримо, что «бесконечно счастливы и благословенны Богом были мы все в те прошлые дни... На прошедшее оглядывается Бунин, как на потерянный и невозвращенный и невозвратимый рай» (Руль. 1924. 15 окт.). По мнению М.Кантора, «посмертный сборник рассказов Бунина позволяет проверить представления об этом замечательном писателе, сложившиеся за полвека» (Опыты. 1955. № 5. С. 95). Рецензент также обращает внимание на тему смерти в сборнике, волновавшую писателя всю его творческую жизнь: «Бунин к жизни страстно был привязан и потому не мог примириться со смертью, и эта антиномия у него носила характер глубокого и неразрешимого душевного разлада» (там же.). Говоря о композиции книги, разделенной Буниным на три части, М.Кантор считает, «что первая, "трагичная", слагается из произведений, принадлежащих к числу тех, что всего более способствовали славе Бунина. Всякий писатель, и в особенности писатель такой стихийной непосредственности, как Бунин, сильнее всего захватывает тогда, когда сам всего сильнее захвачен» (Там же. С. 96). На выход последнего сборника рассказов Бунина откликнулись также *Г.Адамович* (НРС. 1954. 31 окт.), Ю.Сазонова (НРС. 1954. 14 нояб.).

Л.Г.Голубева

БУРЛЮК Давид Давидович (1882—1967)

«Энтелехизм: Теория, критика, стихи, картины. 1907—1930» (Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1930). «Отец российского пролетарского футуризма» Д.Бурлюк составил сборник к двадцатилетию возникновения этого литературного направления, чтобы «сообщить о великой творческой заре энтелехиальных искусств, что является логическим развитием живого ищущего футуризма» (с. 1). Воспользовавшись термином Аристотеля «энтелехия» (целеустремленность, активное начало, превращающее возможность в действительность), Бурлюк разработал теорию энтелехизма — «искусство как органический процесс». Основные положения были изложены в разделе «Эдикт об энтелехическом стихосложении». В чем же сущность энтелехизма как нового принципа в области творчества? На поставленный им вопрос Бурлюк дает 10 кратких тезисов в проспекте эдикта и развернутый ответ, иллюстрируемый большой подборкой стихов. Не отрицая наличия подсознательного в художественном творчестве, «тайных» источников вдохновения, автор хочет посмотреть на искусство как на своеобразный вид эстетических рефлексов. Он опирается на уче-

ние физиолога И.П.Павлова о врожденных и условных рефлексах, перенося его положения на область поэзии, где энтелехия использует специфические особенности мозга, как пианист пользуется своим музыкальным инструментом или так, как хозяин пользуется складом товаров. Некоторая механистичность рассуждений Д.Бурлюка о связи материального и духовного сочетается с наблюдениями над практикой кубофутуристов. «Считанное, четко учтенное дыхание, возникает как синтез переживаний жизненных, физиологических и психофизиологических, — отмечает Бурлюк. — Быть поэтом, иметь связанным процесс дыхания наиболее вплотную с областями в мозгу, ведающими даром слова — запас и память о прежних уже оформленных (абстрактных) дыханиях, обладающих смыслом, содержанием, ароматом бывших событий и переживаний» (с. 9). Бурлюк напоминает, что указание на связь «пульса и психики имеется у Хлебникова и та же идея пульса жизни всего живого проведена проф. Чижевским» (с. 7). Настаивая на том, что искусство предваряет события жизни и воплощает явления, дающие физиономию эпохе, Бурлюк пишет об актуальности художественного опыта русских футуристов. В недрах этого новаторского движения в ноябре 1912 зародилась и мысль автора об энтелехическом искусстве. Он предложил рифмовать строки их начальными созвучиями: «А к островам прибьет ладья / А кос трава и лад и я...». Эту, так называемую переднюю рифму, использовал и Маяковский. Позже, переосмысляя сделанное, Бурлюк пришел к выводу, что «сущность энтелехического стихосложения заключается в рифме» (с. 2). Другим важнейшим элементом он считал звуковую инструментовку стиха, о которой говорит в тезисе 10: «Энтелехизм — седалище силы звуковой инструментовки... гласные — это тот фон, холст, на котором выведен смысловой узор согласных» (с. 8). Значительно энтелехическое усилие при выборе слова, когда, по убеждению автора, «идет в призыв то, которое более всего в звуковом отношении родственно ему». Публикуя примеры «энтелехиальных стихов», Бурлюк рассматривал их как добавление к существовавшим ранее системам, силлабической и тонической.

Основную часть книги составляют стихотворные тексты нью-йоркского периода, созданные в 1923—1930 (поэмы «Толстой» «*Горький*» были изданы в одном сборнике: Нью-Йорк, 1928, 1929). Автор пояснял, что это этюды с натуры, они написаны «на клочках бумаги, на переплетах книг, на бульварах, за углом дома, при свете фонаря...» (с. 24). Их можно назвать энтелехическими, поскольку это «черновики», которые «отображают первое пламя чувства. Они искренни» (там же). Раздел открывается стихотворением «Слова Апсейдаун». Это, по замечанию И.Поступальского, «схема бурлюковского трюкачества: «На трапециях ума словам вертеться вверх ногами...» (Поступальский И. Литературный труд Давида Д.Бурлюка. Нью-Йорк, 1931. С. 13). Критик отметил многоголосие этого стихотворного массива, стихи которого доносят голос самого поэта, его лирического героя, литературных масок. Жизнь в Нью-Йорке, по словам Бурлюка, «приучила к величайшему одиночеству, которое находишь в толпе» (там же). Поэтому стихи, «спроектированные» на фоне города почти не содержат прежнего футуристического упоения машинным темпом: «Теперь дрожу дробясь в опорках в плену бульваров вдоль мостов необозримого Нью-Йорка...». Но экспериментальная поэтика, о которой Д.Бурлюк размышлял, разнообразно утвердилась в этих произведениях. Он дает примеры передней рифмы: «Револьвер/Рев вер различных»; «Вечер/речей речитатив». Ощутимо близкое хлебниковскому звучание — скорнение основ: «пчела чела, коса осок». Фиксируя бешеный ритм города, слитность, анонимность толпы, Бурлюк применяет «компактслова»: скукотундра, градоженщина, утонченапетитатлант. Бурлюк допускает повторение строк Маяковского в своей вариации»: «У лица/целая/Улица/Целуя/За/Целковый/Целуя за доллар...» (с. 19). Бурлюк был уверен, что подводит «фундамент осознания» под современное искусство. Он провозглашал: «Но футуризм не изжит! Под новыми именами бьется творческое сердце его энтелехии» (с. 12). Однако его труд остался незаконченным и почти неизвестным, поскольку время изучения футуризма еще не настало.

В.Н.Терехина

В

ВАРШАВСКИЙ Владимир Сергеевич (1906—1977)

«Незамеченное поколение» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956; М., 1992) — книга о судьбах сыновей русских эмигрантов первой волны. Часть книги, посвященная участникам русского Монпарнаса, была опубликована ранее: «Незамеченное поколение» // НЖ. 1955. № 4. В.С.Варшавский, сам принадлежа к поколению «эмигрантских сыновей», обращается к наследию своих сверстников, выпавших из истории русской эмиграции: «Они еще помнят Россию и на чужбине чувствуют себя изгнанниками. В этом их отличие от последующих эмигрантских поколений. Но воспоминаний о России у них слишком мало, чтобы ими можно было жить. В этом их отличие от поколений старших» (с. 17). Отмечая, что «художественные и публицистические произведения эмигрантских сыновей почти совсем неизвестны» (с. 17), Варшавский стремится восстановить историческую связь между «детьми» и «отцами» эмиграции и, шире, всей русской культурой. М.М.Карпович писал: «Слишком очевидно, что для В.С.Варшавского «случай» с его поколением был только поводом для постановки более широких проблем... В.С.Варшавский хочет примирить целый ряд "противоречий"» (Опыты. 1956. № 6. С. 101). Такими противоречиями, решаемыми в книге, были метафизика христианства и рационализм просветителей: христианское учение и демократические установления о свободе личности, позитивизм «отцов» и мистицизм «детей». Задача Варшавского — с позиций христианского персонализма осмыслить сложную картину религиозной и общественно-политической жизни эмиграции периода 20-х — 50-х. Проанализированы платформы различных эмигрантских партий: национал-большевиков, младороссов, Национально-Трудового союза, Русского студенческого христианского движения. Особо отмечен кружок новоградцев (*И.И.Бунаков-Фондаминский, Г.П.Федотов, Ф.Степун* и др.), духовно близкий автору. Описана деятельность *Б.Вильде*; одного из организаторов французского Сопротивления. В книге содержатся сведения о трагической гибели матери Марии (Е.Ю.Скобцовой), В.Оболенской и многих других.

В четвертой главе речь идет о литературе эмиграции: «Действительно, кроме блистательной удачи некоторых книг *В.Набокова*-Сирина, не назовешь ни одного произведения, художественно вполне законченного и без срывов. Но нужно быть совсем глухим, чтобы не чувствовать, что неудача, например, *Поплавского* бесконечно ближе к абсолютной подлинности искусства, чем успех, например, *Эренбурга* и ему подобных» (с. 165). «Художественные срывы» и, вообще, малую творческую продуктивность молодых писателей автор объясняет условиями их жизни: нищетой, невозможностью печататься в журналах «отцов», скептически относящихся к творчеству «сыновей». Приводятся слова *В.Ходасевича*: «Молодежь наша вынуждена писать урывками, в часы, после одуряющей службы в конторе, на заводе, после сидения за рулем, после изнурительного труда. Она живет в полунищете, она недоедает, недосыпает, она плохо одета, она не может позволить себе купить нужную книгу или пойти в театр» (с. 166). Касаясь характерного для писателей этого поколения пессимистического мировоззрения, автор отмечает: «Герой эмигрантской литературы отворачивается от мира, где ему не оказалось ни места, ни дела, и тогда его сознание тонет в разливе живых, причудливо-изменчивых снов, музыки, мечтаний, каких-то странных то невозможно прекрасных, то безобразных видений и чувств... Но вдруг... сердце охватывает великая безумная и вечная человеческая надежда, что вместе с душевным подпольем сознанию откроется что-то, несущее реальное ощущение бессмертия» (с. 199—200). Недоверие к пози-

тивизму, мистические настроения были свойственны и одному из лучших поэтов эмиграции, Б.Поплавскому. В повествовании об эмигрантской литературе ему отводится главное место: «Поплавский, несомненно, был литературным неудачником. Рецензенты постоянно указывали на формальные недостатки всего им написанного, на множество неудачных выражений и неправильных оборотов... Но в последнем, единственно важном счете прав был, конечно, *Георгий Иванов*, когда говорил: «По совести отвечаю. Да — в грязном, хаотическом, загроможденном, отравленном всяческими декадентствами, бесконечно путаном, аморфном состоянии, стихи Поплавского есть проявление именно того, что достойно называться поэзией, в неунизительном для человека смысле» (с. 211—212). Свойственную творчеству Поплавского и всей эмигрантской литературе направленность на описание психической жизни человека Варшавский противопоставляет литературе советской: «Даже самые слабые из написанных ими книг все-таки оставляют впечатление встречи с каким-то действительным событием жизни, а не с тем небытием, на темном фоне которого жестикулируют раскрашенные куклы советских романов» (с. 213). «Так открытие реальности внутренней жизни вело «Монпарнас» к открытию евангелевского утверждения абсолютной ценности человеческой личности, и основанного на этом утверждении демократического идеала свободы, равенства и братства» (с. 227). Автора интересовала в основном идеологическая сторона деятельности «незамеченного» поколения. Для него историческое место этого поколения определимо лишь по отношению к предыдущей русской и европейской христианской истории. О «Незамеченном поколении» Ю.Денике писал: «В книге... нет твердой оси, благодаря которой главные и побочные темы выделялись бы сами собой» (НЖ. 1956. № 44. С. 293). И далее: «В суждениях Варшавского много правды, но также слишком много доброты» (с. 295). Автор статьи упрекал Варшавского за стремление оправдать «заблудших мальчиков» эмиграции, в частности, русских национал-социалистов. Главную идею книги поддержал С.Оболенский: «В.С.Варшавский совершенно правильно определяет основной импульс всех живых общественно-политических течений второго поколения эмиграции: это была, без сомнения, неотъемлемо-русская идея христианской теократии, устроения земного Града в соответствии с Божьей правдой» (В. 1956. № 51. С. 143—144). Оценивая значение В.С.Варшавского как историка русской эмиграции, *В.В.Зеньковский* писал: «При чтении книги Варшавского постоянно встает сознание значения эмиграции — и в этом едва ли не главная заслуга его книги» (ВРСХД. 1956. № 42. С. 37).

Д.В.Соколов

«Ожидание» (Париж: YMCA-Press, 1972) — повесть-воспоминание в форме записок, ведущихся художником Владимиром Гуськовым. Военная часть книги публиковалась ранее: «Первый бой» // НЖ. 1946. № 14; «Прогулка в город» // Новоселье. 1946. № 29/30; «Командо» // Там же. 1947. № 35/36; «В крепости» // Там же. 1949. № 39/41; «Пролог» // Там же. 1950. № 42/44. В 1950 в Париже была издана повесть «Семь лет», включившая в себя все пять вышеперечисленных публикаций. Воспоминания о детстве, а также о парижской и американской эмиграции также публиковались ранее: «Дневник художника» // НЖ. 1952. № 31; «Отрывок» // Опыты. 1954. № 3; «Мечтание» // НЖ. 1961. № 65.

Варшавский писал в предисловии к «Ожиданию», что «все эти части, переработанные и составленные теперь в последовательном порядке вместе с еще не печатавшимися кусками, образуют по существу новую, с "прибавочным" содержанием книгу» (с. 4). Герой описывает важнейшие периоды своей жизни: детство, константинопольскую, пражскую и парижскую эмиграцию, вторую мировую войну, послевоенный Париж и свой отъезд в Америку. Повесть автобиографична. Она начинается с воспоминаний о московском детстве Гуськова, единственно теплых и радостных в этом произведении: «Моя вера, что все происходит по какому-то предустановленному доброму порядку, впервые поколебалась, только когда брат заболел менингитом» (с. 39) — т. е. уже во время константинопольской эмиграции. Оказавшись в Париже в конце 20-х, он участвует в эмигрантской жизни: общается с представителями русского Монпарнаса, ходит на религиозно-политические собрания к Мануше (под этим именем скрыт *И.И.Фондаминский*). Гуськов

не находит смысла и цели своему существованию, тем с большим энтузиазмом принимает он решение участников этих собраний бороться «со злом гитлеровского национал-социализма». Он рад делать общее со всеми людьми дело, участвовать в жизни, которая прежде шла мимо него. Он поступает добровольцем в Иностранный легион французской армии, оказывается в плену в Померании, где проводит пять лет, пока войска Красной армии не освобождают его. Возникает противопоставление русского и советского, здоровой крестьянской мудрости и доброты (младший лейтенант Данилов) и бездушной коммунистической фанатичности (офицер Дубков). Для Гуськова советский режим оказывается сходен с фашистским: «Когда русские переводили нас через Эльбу и я увидел англичан, я вдруг подумал, это в первый раз за пять лет я вижу свободных людей» (с. 235). Война закончилась, и ощущение своей ненужности в этом мире вновь возвращается. Из Парижа Гуськов уезжает в Нью-Йорк. Он встречается со знакомыми по Парижу русскими эмигрантами: общественным деятелем Бобровским (А.Ф.Керенский), миллионером Рагдаевым, сумевшим приспособиться к американской действительности. Послесловие написано Гуськовым через много лет. Он стал состоятелен, уехал в Европу, женился и, кажется, перестал мучиться «проклятыми вопросами». А.Д.Шмеман назвал внутреннее состояние Варшавского (и Гуськова) «экзистенциальной бездомностью»: «Опытом бездомности определено творчество Варшавского, его — и я сознательно употребляю это "высокое" слово — писательский подвиг. Главную объединяющую тему этого творчества, основное его вдохновение я ощущаю как преодоление бездомности, но уже не только биографической, бытовой, эмигрантской, личной, а бездомности, осознанной как страшная судьба человека и человечества в их отрыве от подлинного дома, в их изгнанности из рая» (Континент. 1978. № 18. С. 263). К.В.Фотиев отмечает: «Все, что написано Варшавским, есть «искусство при свете совести», иногда даже — и это я воспринимаю как великую заслугу — совесть торжествует за счет искусства» (Грани. 1972. № 86. С. 219).

Д.В.Соколов

ВАСИЛЕВСКИЙ (Не-Буква) Илья Маркович (1883—1938)

«Литературные силуэты» (Берлин: Мысль, 1922). Небольшая книжка представляет собой сборник статей и критических очерков, объединенных общей темой: писатель и революция. Условно эти статьи, большинство из которых уже было опубликовано в эмигрантской периодике, можно разделить на три группы. К первой относятся работы, посвященные конкретным писателям. В открывающей книгу главе «Эмигрантская злость» Василевский защищает *М.Горького* от нападок некоторых эмигрантов, видящих вину «буревестника революции» в произошедшей на родине катастрофе: «Эта дикая и бесстыдная ругань по адресу писателя — все это признаки какого-то нашего общего эмигрантского сочувствия» (с. 5). Две другие статьи этой группы — «За милую душу» и «Последние стихи» — посвящены памяти *Л.Андреева* и А.Блока. В первой из них критик не только вспоминает Л.Андреева, но и разбирает его неоконченную повесть «Дневник Сатаны», размышляя о многих прозрениях писателя, оставшихся неуслышанными его современниками. В статье, посвященной А.Блоку, Василевский рассматривает его поздние стихи и поэмы, доказывая чуждость поэта разразившейся революции: «Он был наш! — пытаются уверять большевики, ссылаясь на отдельные строфы в поэмах «Двенадцать» и «Скифы». — «Нет, он не был ваш... Он был умучен вами — четко свидетельствует каждая строфа стихов поэта» (с. 60). К статье «Эмигрантская злость» примыкает небольшая статья «В поисках смысла»: в ней критик продолжает начатую в книге тему охватившего многих эмигрантов «безумия ненависти» к революции, противопоставляя им более объективный и полный желания не только осудить, но и понять подход к изображению революционных событий в стихах А.Блока и М.Волошина. О том же статья «Бесплодие», в которой Василевский полемизирует с *Д.Мережковским*, *И.Буниным* и другими писателями, по его мнению, нагнетающими черные краски в изображении происходящего в России (один из поводов к написанию статьи — знаменитое открытое обращение И.Бунина к редактору газеты «Таймс» «Суп из человеческих пальцев» по поводу слов М.Горького, утверж-

давшего в письме к Г.Уэллсу, что в революционной России не было случаев людоедства). Василевский говорит об «эпидемии поправения» (с. 48), охватившей эмигрантскую литературу, которая в результате приводит к ее бесплодию, особенно горькому перед лицом подавления свободы слова в России. Этот тезис критик подкрепляет разбором некоторых произведений, которые, по его мнению, свидетельствуют о глубоком кризисе, охватившем многих авторов русского зарубежья. В статье «Лысая душа» он подвергает разбору брошюру *И.Ф.Наживина* «Что же нам делать?»: «Книга посвящена судьбе интеллигенции в революции. Она пламенно зовет назад, со слезой вспоминает о городовом, трогательно умиляется у гробницы Иоанна Грозного, любовно вспоминает о заслугах Романовых («наша ненависть ко всей "романовщине" нелепа»), но точек над і почему-то не ставит (с. 24). По той же причине Василевский не принимает и роман генерала *П.Н.Краснова* «От Двуглавого Орла к красному знамени», уделив ему в книге, пожалуй, наиболее пристальное внимание (статья «У нас в полку»). Если, по мнению критика, «в первом томе есть иногда наивное, беспомощное, но искреннее и настойчивое искание правды» (с. 56), например, в эпизоде, когда участвовавшие в расстреле мирного шествия 9 января 1905 офицеры вечером спокойно отправляются гулять в ресторан, то в других частях — таких противоречий уже нет. Здесь автору и его герою все ясно и понятно» (с. 56). Приговор критика: «Бывший атаман беллетрист» в своих исканиях удовлетворился самым дешевым, расхожим, уличным объяснением того, что случилось с Россией... Японские миллионы, кадеты и жидо-масоны, 33 мудреца, управляющие миром и неизбежное «Боже Царя храни» — в апофеозе» (с. 57). Для Василевского в этот период равно неприемлема мысль как о возврате к прошлому, так и о сотрудничестве с большевиками: свою статью, посвященную книге «председателя восточного отдела партии Народной Свободы» профессора Н.Устрялова «В борьбе за Россию», в которой тот призывает признать историческую логику происшедших событий и пойти на сотрудничество с большевиками, Василевский называет «Иван Иванович», этим именем обозначая тип всех тех усредненных, посредственных людей, что готовы за блага сотрудничать с любой властью. Всем вышеупомянутым книгам критик противопоставляет в статье «Книга о русской революции» сборник рассказов *А.Дроздова* «Подарок Богу» (Берлин, 1921): «Как ни беспросветны, как ни мучительны темы А.Дроздова — молодой беллетрист умеет оставаться вне той или иной тенденции. Он знает и помнит, что нет "черных" и "белых", людей-ангелов и людей-дьяволов, что все люди на земле имеют какую-то свою правду» (с. 44).

М.Г.Павловец

ВЕЙДЛЕ Владимир Васильевич (1895—1979)

«Умирание искусства: (Размышление о судьбе литературного и художественного творчества» (Париж: Путь жизни, 1937; СПб., 1996 — цитируется по этому изданию). (Первоначально по-французски: Weidle W. Les abeilles d'Aristée. Essai sur le distin actuel des léttres et des arts. Paris, 1936). Подзаголовок книги, обобщившей литературные и искусствоведческие статьи Вейдле 20—30-х, указывает на ее преимущественно теоретический характер. Описание отдельных явлений, которые, по мнению автора, наиболее представительны для понимания общих тенденций современной эстетической жизни, подводит к выводам, касающимся коренных особенностей искусства XX века. В нем, по убеждению Вейдле, происходит глубокий и болезненный перелом, который привел к негативным последствиям. «Угроза культурного разложения... проникла всюду, отравила самые родники искусства и прежде всего источники поэтического вымысла» (с. 10). Культура прошлого представала как «заново сотворенное живое бытие, неразложимое ни на какие рассудочные формулы и механически выделенные составные части» (с. 13), культура современности предстает как разрушение органики мирочувствования. В итоге «мы становимся лицом к лицу то с человеком без искусства, хотя и способным к нему, хотя и страстно по нем тоскующим, то с искусством без человека — голой игрой все более отвлеченных, все более ускользающих от смысла форм» (с. 19). Причины случившегося для Вейдле связаны прежде всего с опустошением и надломом, которые

явились следствием первой мировой войны, но также и с интенсивным развитием некоторых, по его мнению, пагубных тенденций, которые давали себя почувствовать в художественной жизни задолго до этой исторической катастрофы. Речь идет об искусстве, оторвавшемся от человека и существующем лишь как «установленная, до мелочей разработанная система жанров, стилей, манер, приемов» (с. 22), о развившемся навыке «побеждать литературу усугублением самой литературности» (с. 23), в чем так преуспели, например, Вирджиния Вулф и Жироду, или, напротив, о подмене художественной формы «сырой действительностью», документом, монтажом фактов. Исчезают «целостное прозрение и неделимая вера» (с. 33), а без них искусство мертво. Эти положения последовательно доказываются разбором наиболее заметных явлений современной художественной культуры в главах «Механический герой», «Чистая поэзия», «Умирание искусства». Заключительный раздел «Возрождение чудесного» намечает возможный выход из тупика, и этим выходом, по Вейдле, явилось бы «воссоединение художественного творчества с христианским мифом и христианской церковью» (с. 156). Тот кризис, который анализирует Вейдле, обращаясь к самым разным художественным фактам от поэзии Малларме до живописи Пикассо и манифестов сюрреализма, для него сопрягается главным образом с «отвердевшей верой», которая перестала быть «любовью и свободй», живущей в душах людей: «Из религии исходит и в религию возвращается всякое искусство, не только в смысле историческом или индивидуально-психологическом, но и в силу собственной своей логики или металогики, зависящей от неотъемлемой его природы» (с. 159). Пока такое возвращение не состоится, мы по-прежнему будем свидетелями «медленного иссушения, рассудочного разложения искусства», как и «растущей отчужденности художника среди людей» (с. 83). «Религиозная и национальная укорененность» признается залогом «органической культуры» (с. 88), и первые приметы оздоровления Вейдле видит в расцвете почвеннической литературы, наблюдавшемся во Франции и Германии, когда он писал свою книгу (творчество Ф.Жамма, М.Жуандо, Г.Штера, Э.Вихерта и еще несколько писателей, чьи имена не сохранились в истории литературы). Намного более убедительными явились предложенные Вейдле интерпретации тех в целом для него неприемлемых явлений, которые он, однако, считает по-своему незаменимыми «свидетельствами современного литературного сознания о самом себе» (с. 148). Обращаясь к Кафке, Прусту, Лоуренсу, Валери, как и к наиболее репрезентативным фигурам современной живописи, Вейдле говорит о «распылении личности и разложении романа», так что в конечном итоге приходится констатировать «не искусство гибели, а гибель самого искусства», или же о попытках «заменить художественное творчество магией, то есть совокупностью приемов, имеющих целью систематически воздействовать на бессознательное» (с. 151). Подобного рода «рассудочное разложение», проявляется ли оно в формах «чистой поэзии» или, напротив, «человеческого документа», не опосредованного художественным освоением, на взгляд Вейдле, несовместимо с самой природой искусства и порождает эстетический регресс, ставший метой времени.

Возвращаясь к книге в одной из передач, подготовленных для радиостанции «Свобода», на которой Вейдле работал в 50-е, автор пояснял, что речь у него шла об «угрозе для искусства, которая заключается, с одной стороны, в сведении его к информации или пропаганде, а с другой стороны, в изъятии из его творений всего, что не вмещается в заменяющий их... эстетический объект» (с. 222). В рецензиях (*Фельзен Ю.* // Круг. 1937. Кн. 2; *Бицилли П.* // СЗ. 1937. № 64) отмечалась объективная близость развиваемых Вейдле мыслей идеям, во многом определявшим критическую позицию *В.Ходасевича* в 30-е, а также концепциям новейшей европейской культурологии, в особенности — Ортеги-и-Гассета как автора «Дегуманизации искусства».

А.М.Зверев

«Безымянная страна» (Paris: YMCA-Press, 1968). Метафора, вынесенная в заглавие сборника публицистических статей, по преимуществу отражающих искусствоведческие интересы Вейдле, говорит о тайно продолжающемся существовании России, которая не до конца растворилась в обезличенном СССР. «То, что было Россией Пушкина и Толстого, как и Русью Троице-Сергиевской лавры, инока Андрея иконо-

писца, то ныне безымянно», и все-таки «СССР не Россия... Россия — там, под этим никчемным ярлыком» (с. 7). В эту незримую страну предстоит вернуться новому поколению, выросшему в советских условиях, однако не осоветившемуся, а, напротив, ищущему своей истинной духовной родины. Ею станет безымянная страна, сохраненная культурой, и возвращение в нее будет, убежден Вейдле, также возвращением в Европу. Для мечтающих о восстановлении истинной России после сорока лет советского насилия над нею нет иного пути, кроме сближения с Европой, которой Россия принадлежит изначально, хотя, конечно, сохраняя свою особость. Пытаясь охарактеризовать то главное, что отличает русское национальное самосознание, Вейдле отсылает своих читателей к Толстому: «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Центральная статья первого раздела книги — «Наследие России» — обосновывает этот важнейший для автора тезис и вместе с тем содержит попытку наметить определяющие черты русской литературы, в которой выразились коренные этические установления русского этноса. Вейдле говорит о доминанте «сострадания», понимаемого в евангельском смысле, далеко не совпадающем с категорией «гуманности» (с. 47). Цитируя суждение Розанова: «Европейская цивилизация погибнет от сострадательности», — Вейдле доказывает, что подразумевалась именно «гуманность», у Розанова уподобленная «ледяной любви» («ледяная сосулька», которая «кажется алмазом»), и приходит к выводу, что это лживое сострадание в корне чужеродно «высокой жалости и милости к падшим», — она и составила пафос русской литературы, начиная с Пушкина» (с. 50, 54).

Второй раздел сборника, объединивший статьи на темы искусства, развивает несколько тем, постоянно возникавших под пером Вейдле-критика. В «Каталоге Эрмитажа» повторена его давняя идея относительно резкого несоответствия Эрмитажа и Русского музея как отражения коренных различий между европейским и русским путем в живописи (Вейдле безоговорочно предпочитает первый из них). Размышления над каталогом, вышедшим в 1958, вводят другую важнейшую для автора тему: распродажа художественных сокровищ в 30-е и попытки скрыть это преступление сталинского режима. Судьбы «левого искусства», связавшего себя с революцией, — еще один постоянный для Вейдле сюжет. Он пишет о представителях этого искусства, что их «обманула метафора. Они вообразили, что революция и "революция в искусстве" — то же самое. Революция их за это наказала» (с. 113). Левое искусство, принципиально отвергаемое Вейдле, как бы ни были значительны частные свершения Татлина и Малевича, признается им, однако, обладающим немалой важностью «в истории того, что происходит с искусством в наше время» (с. 120). Оно не синоним советского псевдоискусства, оказавшегося в плену «принудительного идолопоклонства» (с. 155). Статья «В годовщину «Октября», приуроченная к пятидесятилетию роковой даты, говорит о «жестяной, механической идеологичности» (с. 153) как коренном свойстве советской действительности во всех ее проявлениях. Но хотя этот «мертвящий дух» все еще не исчерпан, Вейдле не сомневается, что для России близятся другие времена.

А.М.Зверев

«О поэтах и поэзии» (Париж: YMCA-Press, 1973) — книга статей, посвященных природе поэзии и истории русской поэзии Серебряного века, включает три раздела. В первом собраны статьи, сочетающие литературно-критический анализ с воспоминаниями автора, непосредственно наблюдавшего описываемые им события и знавшего своих «героев» («Похороны Блока», «О последних стихах Мандельштама», «*Ходасевич* издали-вблизи», «Умерла Ахматова»). Во второй раздел вошли статьи более строго выдержанного литературоведческого характера («*Цветаева* — до Елабуги», «Брюсов через много лет», «Пастернак и модернизм», «Петербургская поэтика»). Заключительный раздел — статьи теоретического плана, рассматривающие проблемы стиховедения.

Ю.Иваск писал, что в книге доминируют две темы: размышления над судьбами традиций, последний раз мощно о себе заявивших в Серебряный век, и полемика с приверженцами формальных методов в критике — вплоть до структурализма, включая работы К.Тарановского и Ю.Лотмана. «Вот его мысль, — писал Ю.Иваск о Вейдле, — стихи делаются не только из

слов, как уверял Малларме, а и из Слова. Слово-Логос — смысл, но не отвлеченный, а воплощенный в звуках, без которых оно не может быть произнесено-поведано. Честь и слава Вейдле за эту простую "доктрину"» (НЖ. 1973. № 112. С. 309—310). Центральное место в книге занимают, однако, не теоретические дискуссии, а статьи о поэтах Серебряного века, кончившегося со смертью А.Блока. «Провожая его к могиле, мы прощались не с ним одним. С его уходом уходило все ему и нам самое дорогое, все, что сделало его тем, чем он был, — и нас вместе с ним; то, чем и мы были живы» (с. 10). Приуроченная к сорокалетию смерти Блока статья намечает основные вехи трагической истории насильственного перерождения культуры, оставшейся в России: август 1921 — декабрь 1925 — апрель 1930. «Пристрелили Гумилева: как политического врага; в его лице была убита несогласная с революцией поэзия. В лице Есенина покончила с собой революционная, но обманутая революцией крестьянская, пусть и несбыточная мечта. В лице Маяковского поэзия, тесно связанная с революцией, но полностью исчерпанная и упершаяся в тупик, сама на себя наложила руки» (с. 14).

В «Петербургской поэтике» (1968) эти мысли получают углубленную разработку. Характеризуя творческую программу акмеизма, Вейдле отмечает преобладание «предметного значения слов... над обобщающим их смыслом (с. 111) и этот пафос «именования вещей» рассматривает как общее устремление русской поэзии эпохи «канунов», — у Блока, даже у *Белого* и *Вяч. Иванова* в их лучших стихотворениях он проявился не менее явственно, чем у Гумилева и поэтов его ориентации. Под «петербургской поэтикой» имеется в виду не Цех поэтов, а скорее определенное чувство жизни, характеризующее Серебряный век, и в этом смысле она продолжается, когда давно стал историей акмеизм. Подтверждение своей мысли Вейдле находит, обращаясь к стихам Бродского. Драма поэтов, ставших олицетворением Серебряного века, описана на примере воронежского цикла Мандельштама, где переплетаются три темы: «Можно назвать их темой бегства, темой отказа от бегства и темой прощания» (с. 26). Лейтмотив этого цикла — «ночь на дворе» — постепенно создает ощущение, что стихи заполняет «душевная мука, переходящая за пределы той, которая может быть выражена в искусстве; та мука, которая ломает искусство» (с. 30). Вейдле убежден, что «раны были под конец нанесены не только самому поэту, но и его дару, его стихам» (с. 32).

В 1928 Вейдле опубликовал в «Современных записках» первую большую статью о Ходасевиче. Статья 1964 в сборнике носит наполовину критический («издали»), наполовину мемуарный («вблизи») характер. Вейдле резко полемизирует с принятой точкой зрения на Ходасевича как на поэта «мастерства», но не «волшебства», доказывая, что эти понятия взаимозависимы и неразрывны. Ходасевич рассматривается как поэт, у которого был собственный глубоко выношенный лирический сюжет (душа, живущая «под спудом», но не погибающая, а преодолевающая давление бесчеловечного века), а «непонимание Ходасевича сплошь и рядом бывает вызвано... смешением лирической сюжетности с фельетонной» (с. 44). Такова, по Вейдле, обычная судьба поэтов, переживающих свою лирическую тему «взаправду, а не на словах».

А.М.Зверев

ВЕТЛУГИН А. (Рындзюн Владимир Ильич, 1897 — ок. 1950)

«Авантюристы гражданской войны» (Париж: Север, 1921; М., 2000). В качестве эпиграфа к книге Ветлугин поставил последние слова женщины, взошедшей на эшафот, из «Повести о двух городах» Ч.Диккенса. Фрагмент завершали строки: «Я вижу прекрасную страну и великую нацию, подымающимися из этой пропасти... Я вижу, как среди настоящих поражений и будущего торжества мрачное зло, порожденное прошлым, постепенно сглаживается и исчезает» (с. 5). Своей задачей Ветлугин видел «беллетризацию» истории: события превращаются из факта исторического в факт художественный, живые люди воспринимаются как удивительные литературные персонажи, революция и гражданская война — как авантюрный роман. Публицистическое начало в очерках Ветлугина явно вторично, на первый план выходит художественное: реальность и вымысел неразделимы. В книге семь очерков — «Про-

давцы шпаг», «Анархисты», «Распорядители крови», «Золотое сердце», «Украинская ночь», «Последняя отрада», «Последние слова». Открывает сборник предисловие «Paris-Battlefields», датированное 20 апреля 1921. Ветлугин стремился осмыслить происходящее, дистанцировавшись от него, — отсюда «фельетонность» его манеры, отсюда некоторая условность фигуры повествователя — то ли непосредственного участника событий, то ли стороннего наблюдателя, то ли излагающего факты, то ли предполагающего и обличающего. «Книга Ветлугина — фельетонна. В этом ее достоинство и недостаток. У фельетониста всегда свой собственный подход к теме, свой стиль. Фельетон не любит глубинности и всегда скользит, путь блестяще, но по поверхности, — писал Ф.Иванов. — Ветлугин не анализирует событий, не вдумывается в причинность, не рассматривает их под тем или иным углом зрения. Вся его книга — просто живой, часто остроумный, иногда с наклонностью к лиризму — рассказ» (Русская книга. 1921. № 6. С. 8).

Наибольший резонанс вызвал очерк «Продавцы шпаг», в котором рассказывалось о высших офицерах царской армии, перешедших на службу к красным. При этом Ветлугин не просто создавал яркие портреты; фактически он разрушал «миф» о рабоче-крестьянской Красной армии, утверждая, что своими победами она обязана Д.П.Парскому, В.Н.Клембовскому, А.Е.Гутору, С.С.Каменеву, А.И.Верховскому, А.А.Балтийскому, П.П.Сытину, А.М.Зайончковскому, А.А.Брусилову и др. Критики обращали внимание на то, что писателя интересуют не столько события, сколько «люди, человеческие единицы в сложной игре борьбы, ненависти и страсти». «Его характеристики подчас анекдотичны, но всегда остры и немногословны», — утверждал Ф.Иванов. «Подчас то, что рассказыает автор — трагический анекдот, мелкий штрих огромной картины — но анекдот этот всегда типичен, а отдельные штрихи собраны так искусно, что заставляют чувствовать целое», — подчеркивал анонимный рецензент (Воля России. 1921. 23 июня). Героями очерков Ветлугина становятся Н.Махно, Н.Григорьев, С.Петлюра («Украинская ночь»), кавказские «диктаторы» — А.Автономов, Ю.Саблин («Распорядители крови»), Ф.Дзержинский («Золотое сердце»), А.Ге, Л.Черный, А.Солонович, А.Боровой («Анархисты»). «Характеристики, даваемые автором, кратки и беглы, но производят такое впечатление, как будто он знал многих из них лично», — писал «Руль» (1921. 26 июня). По мнению *И.Бунина*, Ветлугин «немного слишком смел и хлесток, но это неважно, это, так сказать, вневременные его недостатки, недостатки молодости, частой газетной работы, которые, вероятно, смягчатся, исчезнут» (Общее дело. 1921. 27 июня). Автор не виноват, что его очерки похожи на анекдоты, анекдотична и сумбурна сама жизнь, считал Ф.Иванов: «Выводы? Автор не пытается делать их. За него сделают это неудачные деятели неудавшихся правительств. За него скажут мудрые, скучные мемуары. Спасибо ему и за анекдот, в котором есть что-то от подлинной, живой, страдающей России» (Русская книга. 1921. № 6. С. 8).

Д.Д.Николаев

«Герои и воображаемые портреты» (Берлин: Русское творчество, 1922). Книга, на обложке озаглавленная «Распорядители игры», складывалась из очерков, написанных Ветлугиным в парижский период его жизни, но отражала уже настроения «берлинского» периода, когда произошло сближение с редакцией «Накануне». Именно изменением политической ориентации (от «Общего дела» к «Накануне») определяется ее состав. В сборник под измененными названиями вошли два очерка из книги «Авантюристы гражданской войны» — «Мексика на Днепре» (прежнее название — «Распорядители крови»; впервые под названием «Пузыри земли» в газете «Общее дело» (1921. 24 февр.) и «Порто-франко» (прежнее название — «Последняя отрада»), четыре очерка из книги «Третья Россия» — «Пузыри земли» (прежнее название — «Джеттаторэ»), «Степь бредит» (прежнее название — «Его Величество Сыпняк»), «Кладбище мечты» (прежнее название «Гибель надежды», опущена глава о К.Н.Соколове), «Распорядители игры» (прежнее название — «Новый Завет»), а также несколько статей, ранее не включавшихся в сборники, в том числе опубликованные в парижском журнале «Отечество» очерки «Кэт» и «Трагедия Полуострова». «Ряд литературных очерков, написанных сочным, ярким, местами излишне хлестким и вы-

чурным языком, калейдоскоп впечатлений опытного журналиста, которого судьба "поставила свидетелем" белого движения, его расцвета, а потом гниения и гибели — таков это сборник, — утверждал рецензент константинопольской газеты «Вечерняя пресса». — Проблески истинного героизма, моменты высочайшего подъема человеческого духа среди моря разочарования, усталости, пошлости и жадности. Узнаешь многих и многих старых знакомцев и их подвиги: и узнавать не трудно, ибо многие названы по именам полностью. В общем — любопытный сборник, который читается легко и с интересом» (1922. 19 авг.).

Д.Д.Николаев

«Записки мерзавца: Моменты жизни Юрия Быстрицкого» (Берлин: Русское творчество, 1922; М., 2000). Роман, вышедший с посвящением Сергею Есенину и *Александру Кусикову*, был приобретен у автора в январе 1922 во время его приезда в Берлин, хотя в книге стоит дата «23 февраля 1922», и издан в начале мая. «Не думаю, чтобы Юрий Быстрицкий посетовал на откровенность моего заглавия. Как часто в минуты своей тяжелой болтливости любил он повторять: «Если бы у всей послевоенной сволочи было свое особое собирательное лицо — поверьте, никакие моралисты не разлучили бы меня с вечностью», — писал Ветлугин в первой главе, названной «Справка о Быстрицком Юрии Павловиче и об его записках». — «Хорошей» — книгу Юрия Быстрицкого можно назвать в том смысле, как хорошо все то, что исходит от людей, рисковавших своей головой и не жалевших чужих голов. «Хорош» был бы дневник адмирала Колчака. «Хороши» были бы записи террористов-смертников. Впрочем — и этого не нужно скрывать и с этим вряд ли стоит бороться — выживающее большинство предпочитает скучать иначе» (с. 11—12). Критики столько раз называли А.Ветлугина «героем своего времени», что, задумав писать роман, он, неминуемо должен был в первую очередь обратиться к роману М.Ю.Лермонтова. Писателя привлекают прежде всего те формальные признаки, которые были схожи с принципами построения его первых книг. Это и форма «записок», и маска вспоминающего, и отношение к героям. Ключевым конфликтом в романе остается конфликт жизни и смерти, причем Ветлугин безоговорочно встает на сторону Жизни, отказывая любому человеку — даже «мерзавцу» — в праве на убийство и самоубийство. Он сохраняет веру в значимость любой — пусть самой никудышной — человеческой жизни, и Юрий Быстрицкий для него — хотя и «мерзавец», но мученик, поскольку и он прошел сквозь «адову жестокость холодного расстрела». За разговорами о самоубийстве, за постоянным ожиданием смерти в романе стоит прежде всего неуемная жажда жизни. Надеясь разрешить не оставляющее его в покое противоречие между жизнью и смертью, Ветлугин в романе обращает время вспять, заставляя умершего вроде бы уже Юрия Быстрицкого, чей дневник якобы попал ему в руки, прожить жизнь снова, шаг за шагом, начиная с того момента, когда был Юрий мечтательным «слюнявым мальчиком в бархатных штанишках», и заканчивая Киевом и Константинополем времен гражданской войны. В формуле «ненужные записки нелюбимой забытой жизни» ключевым для Ветлугина остается слово «Жизнь». Он хочет победить смерть, и именно это пытается объяснить в парадоксальной формуле, предваряющей «Записки» Быстрицкого: «Ничего не прибавляю, ничего не изменяю, а особливо ничего не выпускаю. Если он жив — мораль его убьет, если от мертв — мораль его заставит встрепенуться от злости, воскреснуть и снова потянуть ненавистную канитель» (с. 12). В отличие от художественно-публицистических книг Ветлугина, его роман не вызвал широкого резонанса. Критики встретили книгу холодно. *Р.Гуль* не одобрял композиционное построение романа: «Построен роман не цельно. Вернее, вовсе не построен. Все главы сюжетно и стилистически разорваны», не принимал псевдоразорванность автора и героя, превращающую случайность в тождественность: «"Найденности" записок не ощущаешь. Везде — Ветлугин. Воображаемый же автор — "герой" романа — лицо безглагольное, неживое». «Фельетоны беллетристов часто плохи. Но романы фельетонистов много хуже. Дело тут в разности — "глаза". У фельетониста — щелкающий кодак. У беллетриста — "рентген". Беллет-

ристика фельетонистов напоминает "художественную" олеографию во вкусе гостиных с геранями. "Записки мерзавца" исключения не делают, — утверждал рецензент. — Автор никак не мог решить, то ли пуститься по литературному бульвару, то ли "сделать вклад" в русскую литературу. Правда, до бульвара получилось недалеко. Но в бульваре есть веселость, как, напр., у *Брешковского*. А тут очень скучно. Нет и следа легкости пера прежних фельетонных книг Ветлугина!» (Новая русская книга. 1922. № 10. С. 13—14).

Д.Д.Николаев

«Третья Россия» (Париж: Presse France-Russe, 1922; М., 2000) — книга Ветлугина сочетает элементы художественные и публицистические, однако мы имеем делом не с анонимным «объективированным» рассказчиком — он индивидуализируется за счет использования сугубо «личных» воспоминаний писателя, эпизодов его биографии. Расширяются хронологические рамки повествования — корни происходящего Ветлугин ищет в начале века и в XIX в. Рассказ о Московском университете рубежа веков связывается «цепочкой» очерков с фельетоном о жизни эмигрантов в Пасси. В книге основное внимание уделяется обычным, средним людям, массе. Новая эпоха — это эпоха миражей, заслонивших собой реальность. «Россия живет исключительно миражами» (с. 229), но и остальной мир неукротим в своем стремлении низложить подлинное ради миражей. «В этой книге нет ни сожалений, ни ненависти, — писал Ветлугин в опубликованном вместо предисловия очерке «Поручики и племянники», датированном 5 ноября 1921. — Прощание с прошлым, готовность пред будущим. Любить же вообще очень трудно. Любить мы еще научимся» (с. 16). В предисловии уже звучит и тема «Третьей России», к которой Ветлугин возвращается в одноименном очерке, завершающем книгу. Символом новой России для него становится «Третья Россия — грубая, но сильная, алчная, но все выживающая, духовно нищая, но материально богатая. В первый раз за все существование России рационализму, заложенному в основе народной души, дан будет полный исход, — утверждает автор. — Если угодно, это неославянофильство. Вера в русский народ, но в иное его будущее» (с. 394). В книгу вошли также очерки «Последняя мятель», «Джеттаторэ», «Его Величество Сыпняк», «Миражи», «Гибель надежды», «Новый завет», «У нас в Пасси». «Пестрой книгой» назвала «Третью Россию» Н.Потапенко: «У каждого человека, переживающего современность, есть нечто, что более всего задело его память, его внимание, что сильнее всего произвело на него впечатление. У Ветлугина все в равной степени. И подается равными порциями. Чего только нет в его книге — и красное, и белое, и Блок, и тиф, и вши, и все политические герои современности, и состязание Карпантье в Дэмпси». Для характеристики ветлугинской манеры писать лучше всего подходит, по мнению Потапенко, выражение «бойкое перо». Ветлугин пишет «развязно», и если в отдельных и небольших фельетонах эта развязность уместна и порой убедительна, то на протяжении 395 страниц она утомительна, тем более что «мысли и выводы в его книге совершенно засорены нагромождением слов, жонглированьем событиями и личностями» (Сполохи. 1922. № 9. С. 34).

Резкие, на грани дозволенного высказывания Ветлугина должны были привлечь внимание читателей к тем явлениям, о которых идет речь. И использование в книге приемов газетного фельетона (где все оправдывается требованиями момента) произвело необходимый эффект, однако большинство критиков сосредоточилось не на описываемых автором событиях, а на личности самого автора. *А.Ященко* считал, что Ветлугин «столько видел вокруг грязи, что весь мир, естественно, кажется ему грязным и подлым». Светлого же в жизни он не замечает — «для этого ему нужно было бы или иметь более светлую и любящую, наивную душу, или родиться в другую, более "положительную" эпоху». Писателя привлекает главным образом подлость людей, мерзости жизни, «он «оплевывает всякого, имевшего неосторожность к нему приблизиться». Ященко признает дарование автора, его писательский талант, но считает, что душа его пуста и талант бесплоден «без веры и положительного идеала», а ни того, ни другого критик в книге не находит (Новая русская книга. 1922. № 3. С. 6—7).

Д.Д.Николаев

ВИШНЯК Марк Вениаминович (1883—1975)

«Современные записки»: Воспоминания редактора» (Bloomington: Indiana university publications, 1957; СПб.; Дюссельдорф, 1993). М.В.Вишняк оставил три книги мемуаров. Первая — «Дань прошлому» (Нью-Йорк, 1954) описывала биографию автора за 35 лет, завершали книгу события октября 1917 и разгон Учредительного собрания (Вишняк был его членом и секретарем). Воспоминания редактора являются вторым томом мемуаров, начинающихся с рассказа о послереволюционных днях в России сквозь призму биографий бывших членов Учредительного собрания и будущих пяти редакторов «Современных записок» — *И.И.Фондаминского*-Бунакова, *В.В.Руднева*, Н.Д.Авксентьева, А.И.Гуковского и автора книги. Заканчиваются «воспоминания редактора» временем перед второй мировой войной. В этот парижский период эмиграции Вишняка главным делом его жизни было редактирование «Современных записок». Мемуары открываются отчетом об их юбилее: 20 ноября 1932 русская эмиграция в Париже праздновала выход 50-й книги журнала, которому «удалось преодолеть, казалось бы, непреодолимое — «эмигрантскую разрозненность» (с. 9). Рассказ мемуариста существует еще в двух отличающихся друг от друга вариантах: «Современные записки» (Отчет-воспоминание) (НЖ. 1948. № 20); «Современные записки» (*Полторацкий*). Наибольший интерес в книге представляют «силуэты» литературных сотрудников журнала (*И.С.Шмелев*, *М.А.Осоргин*, *В.Ф.Ходасевич*, *З.Н.Гиппиус*). Автор приводит также характерные примеры общения с *И.А.Буниным*, *Б.К.Зайцевым*, *А.М.Ремизовым*, *М.И.Цветаевой*, *В.В.Набоковым* и др. По отзыву *Р.Гуля*, книга «не дает каких-то приглаженных образов писателей... Вот Бунин для очередной книги... выбирающий себе созвучного рецензента. Вот Шмелев, бушующий, что о нем нет рецензий и приходящий в неописуемый гнев от недостаточно почтительного (как ему показалось) отзыва *Г.Адамовича*. Вот Зинаида Гиппиус, как львица, защищающая славу Дмитрия Сергеевича. Вот Ходасевич, незаметно ставящий редакции "ультиматум": или идет статья о его поэзии, или он не дает своих произведений» (НЖ. 1957. № 50. С. 279). Исключительное значение привлечению в журнал «знаменитостей» придавал Фондаминский — «наиболее пламенный и восторженный пропагандист» журнала (с. 100). И напротив, в лице заведовавшего литературно-художественным отделом *Ф.А.Степуна* «молодые» писатели «имели постоянного и «принципиального защитника их интересов» (с. 114). Ориентация на самых известных создавала и свои трудности; Бунин, например, до последней минуты перед выпуском книги не переставал требовать корректуру еще и еще раз: «Иначе сойду с ума, что напутаю что-нибудь» (с. 128). Редакция, помимо воли, нередко оказывалась втянутой в «соревнование» и конфликты, возникавшие вне «Современных записок». В частности, это касалось отношений *Мережковских* и Бунина, до самой кончины сохранившего «свое страстное, нетерпимое и несправедливое, — замечает Вишняк, — отрицание... декадентов и символистов» (с. 129). Со своей стороны, Мережковские называли Бунина «описателем». К тому же они претендовали «на водительство, литературно-художественное, религиозно-философское, общественно-политическое» (с. 130). Особенно много нареканий редакция получила за публикацию статей Антона Крайнего (псевд. Гиппиус), критически отозвавшегося почти обо всех писателях-эмигрантах — Бунине, *Алданове*, Шмелеве, Зайцеве, *М.Горьком*. Сам Вишняк считал наиболее удачными в книге воспоминаний свои очерки о Гиппиус и Ходасевиче, с которыми состоял в дительной переписке. Он считал эпистолярное мастерство Гиппиус «высшим достижением» в ее «многообразном и разнохарактерном творчестве» (с. 217). Еще до публикации «воспоминаний» Вишняк напечатал материал под названием «З.Н.Гиппиус в письмах» (НЖ. 1954. № 37), частично вошедший затем в его книгу. Поэтесса «с увлечением занималась политикой, делая ее на свой эстетически-капризный лад» (с. 218), — замечает Вишняк. О том же писал он ранее в статьях «Пути и перепутья З.Н.Гиппиус» (Дни. 1927. 14 дек.) и «Символы и реальность» (Там же. 1928. 4 янв.). В своем «эскизе к политическому портрету видной сотрудницы» журнала мемуарист не преминул упомянуть статью Мережковского, опубликованную в июле 1941 в итальянском фашистском издании. В 1944 ее перевод напечатал «Парижский вестник», как сообщалось, «с согласия

З.Н.Гиппиус... чутко осознававшей, — по мнению газеты, — что только в тесном союзе с Германией, под водительством ее Великого Фюрера, будет наша родина спасена от иудо-большевизма» (Парижский вестник. 1944. 3 янв. № 81). «Портрет» Ходасевича печатался ранее (НЖ. 1944. № 7) под названием «Владислав Ходасевич (Из личных воспоминаний и архива б. редактора). Письма В.Ф.Ходасевича М.Вишняку». В восприятии мемуариста поэт предстанет как «существо недостаточно социальное: в нем было нечто от "Человек из подполья". Он не без удовольствия высмеивал всякую общественность. И в то же время сам боролся за правду в искусстве и литературе, в личных отношениях и общественных...» (с. 207). На взгляд Р.Гуля, очерк о Ходасевиче — «лучший из всех в смысле портретном»: «Желчный, злой... ощущавший себя "куда-то летящим вверх тормашками", Ходасевич как живой под пером Вишняка» (НЖ. 1957. № 50. С. 288). Напротив, Я.Аронсон осудил Вишняка за то, что тот «ставил ударение» в стихах поэта на глаголе «ненавидеть» и эпитете «язвительный», тогда как у Ходасевича имеются и глагол «любить», и эпитет «нежный» (НРС. 1963. 15 дек.). В очерке о Шмелеве, постоянном его корреспонденте, Вишняк отмечал, что писатель был «чрезвычайно чувствителен к оценке своего творчества. Обнаженные и больные нервы повышали эту чувствительность» (с. 182). Потрясенный несчастьем (сын Шмелева был расстрелян большевиками), писатель и в творчестве «часто... давал выражение своему негодованию... в повышенной форме» (с. 180). Он высоко расценивал все свои произведения, однако в журнале публиковалось «далеко не лучшее, что вышло из-под пера Шмелева» (с. 181). Именно очерк о Шмелеве вызвал негодование со стороны рецензента книги Вишняка — В.Рудинского, который взял под свою защиту роман Шмелева «Солдаты» (СЗ. 1930. № 41—42) и осудил упоминание Вишняком о «повороте Шмелева в сторону Гитлера как освободителя России» (с. 192). По убеждению Рудинского, «на примере Шмелева партийность и даже своеобразный расизм редакции «Современных записок»... сказался особенно ясно» (В. 1957. № 70. С. 101). В своей отповеди рецензенту Вишняк писал: «Статья Рудинского — ни в какой мере не литературная критика, а совершенно откровенные политические счеты» (НЖ. 1959. № 57. С. 221). Вишняк в статье «Заключительное слово» (там же) сообщил отклики на книгу. При этом он преимущественное внимание сосредоточил на отрицательных оценках. В их ряду Е.Д.Кускова (НРС. 1957. 8 сент.), Н.И.Ульянов (там же. 1958. 14 дек.), *Г.Струве* (там же. 1959. 18 янв.) рецензент П.Б. в аргентинском «Новом слове» (Буэнос Айрес, 1957. Дек.), рецензент К. в журнале анархистов (Пробуждение. 1958. Февр.). Однако положительных отзывов было неизмеримо больше: *Дон-Аминадо*, *Н.Валентинов* (Е.Юрьевский), С.Водов, Э. и В.Войтинские, Б.Волосов, Л.Жерба, Б.Зайцев, Н.Калашников, М.Карпович, И.Коварский, А.Койранский, Р.Лебедева-Фондаминская, В.Марков, М.Павловский, Я.Позин, К.Прошин, Я.Рубинштейн, В.Рудницкий, Е.Федотова, *М.Цетлин*, Ф.Шлезингер, Д.Шуб и др. Г.Адамович (РМ. 1957. 15 авг.) назвал «Современные записки» «убежищем духа свободы».

Сам Вишняк, «восполняя пробел» (по его словам), писал (НРС. 1957. 22 сент.) об архиве журнала: «За несколько дней до занятия Парижа немцами архив был сдан на хранение заведовавшему парижским отделением Амстердамского Института социальной истории Б.И.Николаевскому. Усилиями последнего и его помощницы А.М.Бургиной архив «Современных записок» был переправлен в подземелье на Луаре, где и пролежал благополучно все годы войны». В настоящее время архив журнала находится в Америке, в Индианском университете (Блумингтон, Индиана).

А.А.Ревякина

«Годы эмиграции: 1919—1969. Париж—Нью-Йорк (Воспоминания)» (Stanford (Cal.): Stanford University, 1970). В третьей книге воспоминаний (см. предыдущую статью) повествование начинается с 23 мая 1919, когда Вишняк с женой высадились в Париже с поезда, привезшего их из Марселя. Воспоминания явились «попыткой писать не только о важном или даже самом важном, иногда трагическом и большом... но и о мелочах и второстепенном в эмигрантской жизни» (с. 6). В годы пребывания в Париже вышли его книги: «Черный год: Публицистические очерки» (1922), собранные воедино первые восемь статей из

«Современных записок»; «Два пути: (Февраль и октябрь)» (1931), «Всероссийское Учредительное собрание» (1932), «Lénine» (1932), «Доктор Вейцман» (1939). Вишняк дважды представлял Союз писателей и журналистов на съездах (в 1927 — в Кельне, в 1928 — в Белграде). Заключительным занятием Вишняка во Франции была работа в качестве секретаря журнала «Русские записки» с весны 1938 и до начала второй мировой войны. Именно в это время редактором журнала был П.Н.Милюков (редакция и контора «Русских записок» помещались лишь этажом ниже милюковской же газеты «Последние новости»).

На судне «Новая Эллада» 13 октября 1940 Вишняк с женой прибыл из Лиссабона в Нью-Йорк. Сотрудничество в «Новом журнале» стимулировало публицистику Вишняка — «юридического, исторического, политического, "мировоззренческого" характера — и тем самым отвлекало от трудовой и в общем монотонной жизни в Нью-Йорке» (с. 165). После 58-й книжки кончилась многолетняя связь с «Новым журналом», «выражавшаяся не только в постоянном сотрудничестве, но и в обсуждении с редактором и секретарем очередных редакционных вопросов» (с. 254). Однако после смерти М.М.Карповича (1888—1959) и с утверждением в журнале позиций и влияния *Р.Гуля* Вишняку пришлось уйти. Одной из причин был его отрицательный отзыв на переиздание в новом варианте романа Гуля «Азеф». «Поскольку «исторический роман» Гуля, — пишет Вишняк, — рассчитан был на интерес к низменным страстям, болезненным и уродливым, я воспринял его как политическую Лолиту, имевшую дело тоже с низменными страстями, но другого порядка» (с. 257). Разошлись Гуль с Вишняком и в ходе нашумевшего дела Н.И.Ульянова. «Остается упомянуть, — пишет Вишняк, — о наиболее громком и страстном споре, быстро сменившемся «инвективами», сначала по моему адресу, а потом и по адресу «Социалистического вестника», «Русской мысли» и лично Б.И.Николаевского» (с. 242). Имеется в виду статья Н.И.Ульянова о русской интеллигенции, опубликованная в альманахе «Воздушные пути» (1960. № 1), изданном в честь Б.Пастернака. В этой статье, резюмировал Вишняк, «вся русская интеллигенция, от Радищева и декабристов до наших дней, привлекалась к коллективной и круговой ответственности за преступления и грехи, действительные и вымышленные» (с. 242). Все они обвинялись в том, что породили Ленина и большевизм. Вишняк выступил с отповедью в «Социалистическом вестнике»; его статья называлась «Суд над русской интеллигенцией — скорый и неправый». Его поддержал *Ф.А.Степун* в статье «Суд или расправа?» На выпады Вишняка Н.Ульянов ответил «исступленной истерикой» в статьях — «Интеллигенция» и «Дискуссия или проработка» (Вишняк уличал его в недавнем прославлении революции) (с. 244). Статья Вишняка «Человек и история» (Воздушные пути. 1960. № 1) «касалась понимания истории в русском религиозном сознании и отношения Пастернака к истории» (с. 249). В своем романе устами Веденяпина, дяди доктора Живаго, Пастернак «определил историю, как «вторую вселенную, воздвигаемую человечеством в ответ на явление смерти». Это было у него не случайно, — подчеркивал мемуарист, — а связано с общим миропониманием, близким Достоевскому и особенно Владимиру Соловьеву. Вместе с последним Пастернак воспринимал историю в максималистически-православном варианте с личным бессмертием и воскресением всех людей в духе и во плоти» (там же). В конце книги Вишняк говорит о материалах, посвященных его юбилеям — 70-летию, 75-летию и 80-летию (откликнулись «Социалистический вестник», «Тайм», «Новое русское слово», «Русская мысль», «Форвертс»). Напечатанную к 75-летию в «Русской мысли» статью *Г.Струве* озаглавил «Правда антибольшевизма».

А.А.Ревякина

ВОЛКОВ Борис Николаевич (1894—1953)

«В пыли чужих дорог. Стихи» (Берлин: Парабола, 1934). С портретом автора: фотография скульптуры М.М. фон Мейера. В сборник вошло 77 стихотворений и поэма «Возведенные на эшафот», приведенная в отрывках. Большинство стихотворений публиковалось в 1921—1933 в эмигрантских периодических изданиях Харбина, Ниццы, Праги (журнал «Вольная Сибирь»), Сан-Франциско (альманах «Дымный след»,

1925), Чикаго (журнал «Москва»). Стихотворение «Дымный след» дало название коллективному сборнику калифорнийского Литературно-художественного кружка, в котором до конца жизни участвовал Волков. Книга «В пыли чужих дорог» составлена пестро, этому впечатлению способствует многообразие мотивов и усложненная композиция сборника, разделенного на четыре части; стихотворениям дана римская нумерация, и почти все они объединяются в циклы. Каждой части, циклу и стихотворению дан заголовок. Впечатление пестроты усиливается из-за обилия эпиграфов — из Нового Завета, Лао-цзы, Омара Хайама, Руми, танского поэта Цуй Хао, а также из Н.С.Гумилева, О.Э.Мандельштама, *Н.Я.Агнивцева*. Под некоторыми стихотворениями указаны экзотические места написания: ставка Цецень-хана — Монголия, Оазис Баб-Пилоби — Месопотамия, Бэй-Гуань — пекинский монастырь, Кобэ — Япония, Курдистан. Название сборника Волкова восходит к строфе в цикле «Дракон, пожирающий солнце»: «Чужие слова и речи. Пыль чужих дорог. В древних кумирнях жгу свечи Тебе, Великий Бог». Заметно знакомство автора с «Чужим небом» Гумилева. Влияние акмеизма еще более подчеркивается стихотворением «Н.Гумилев», эпиграфом из Гумилева («Все мы смешные актеры / В театре Господа Бога...»), цитатой из «Сумерек свободы» Мандельштама, узнаваемой ахматовской метафорой. Книга проникнута мужественным и серьезным отношением к жизни. Горечь разочарований соседствует с романтическим «чувством непонятной тревоги». Волков может быть рассмотрен в двух смежных контекстах эмигрантской поэзии. Один из них — «гумилевский»; присутствие Гумилева в стихах поэтов первой эмиграции значительное и влиятельное (Л.Хайндрова, Ю.Джанумов, *Н.Туроверов*, К.Пестрово, *А.Несмелов* и др.). Другой контекст — это, по определению самого Волкова, «солдаты в литературе», т. е. поэты — участники Белого движения (*А.Ачаир*, П.Бобринский, К.Гершельман, *Н.Евсеев*, *В.Корвин-Пиотровский*, Ф.Косаткин-Ростовский, Н.Кудашев, *А.Ладинский*, *В.Лебедев*, А.Несмелов, *И.Новгород-Северский*, *И.Савин*, *В.Смоленский*, *Ю.Софиев*, Н.Станюкович, Н.Туроверов). Стихотворения Волкова тяготеют к сюжетной композиции, некоторые написаны как лирические новеллы («Три барона», «Деревня, где скучал Онегин»); другие — в жанре баллады («Сентиментальная баллада», «Патриотическая открытка», «Будни»). «Живительный огонь» воспоминаний напрямую связан с автобиографическими мотивами: память о гимназии в сибирском городе, о Московском университете. Арбат, Большой театр, старый московский быт и вместе с тем «тишь вековой усадьбы». Затем окопы первой мировой: «И песни солдатской жало / Пронзает вновь невзначай: / "Осенью провожала, / Любила весь светлый май!.."» И далее — мемуарный триптих о гражданской войне «Пулеметчик сибирского правительства», написанный в Пекинском монастыре. Изобразительное начало подчинено повествовательному, чему, в частности, способствует преобладающий в сборнике Волкова свободный стих. Иногда он превращается в пределах одного стихотворения из дисметрического в метрический, в равносложную силлаботонику, а в последующих строфах опять переходит в равноударный рифмованный верлибр. Многие стихотворения посвящены теме странствий. Тема пути — ведущая, в ряде случаев она вынесена в названия стихотворений: «Путь», «О путнике», «Путь в Катэй», «Конец пути», «В поход», «Агасфер», «Кочевья», «Исход». Весь сборник построен на биографической основе. Даже исторические сюжеты преломляются в свете личных ассоциаций. Триптих «Мессер Марко Поло» рассказывает более о страсти к путешествиям и приключениям самого автора, чем о знаменитом путешественнике. Тема смерти, лишенная мистического или метафизического переосмысления, полностью связана с незабываемым опытом участия в двух кровавых войнах — мировой и гражданской, с личным участием в боях, с эпизодами, когда лирический герой гибнет или оказывается на краю гибели. Другая значительная тема сборника — ушедшая в небытие старая любимая Россия. Как у многих поэтов его поколения, опыт мировой бойни «оставил в сердце пепел» (часто встречающийся образ — от *А.Белого* до *Г.Иванова*).

«Вкус его эклектичен, — писал об авторе книги "В пыли чужих дорог" *Г.Адамович*. — По-видимому, он сильнее всего тянется к раннему Гумилеву, с его нарядностью, пестротой, нарочитой бодростью и

стремлением покрасоваться, погарцевать» (ПН. 1934. 8 февр.). Кроме тяги к Гумилеву, мы найдем в этой книге интонации, образы или мотивы из *К.Бальмонта*, В.Брюсова, В.Маяковского, *И.Северянина*. Однако у самого Волкова нет никакого стремления «покрасоваться» даже при его склонности к декоративности. Усталый от войн и странствий, он живет в огромном «городе-спруте», работает портовым грузчиком, обитает в трущобе. Свое отношение к современности он суммирует в эпиграфе, предпосланном всему сборнику: «Справедливость и человеколюбие нынешнего времени — пустые звуки: они служат прикрытием жестокости и тревожат сердца людей» (Лао Цзы). Книга Волкова проникнута психологическим конфликтом — между романтическим мироощущением и кровавой реальностью. Ставя Волкова в ряд незаслуженно забытых поэтов и писателей, *Г.Струве* был уверен, что будущий историк зарубежной литературы «исправит эту ошибку». Струве упомянул рецензию Адамовича на сборник Волкова и процитировал из нее слова о том, что книга «не лишена прелести», «хотя, — добавляет Струве, — от парижской поэзии Волков максимально далек» и у него «много книжных тем, но на всем этом лежит некоторый налет провинциальности. Вкус нередко изменял Волкову, и у него нелегко найти цельное хорошее стихотворение» (Струве. С. 369). О том же писал и Адамович, утверждавший, что «автор книги "В пыли чужих дорог" до крайности неровен».

Вадим Крейд (США)

ВОЛКОНСКИЙ Сергей Михайлович (1860—1937)

«Мои воспоминания» (Берлин: Медный всадник, 1923—1924. Т. 1—2. М., 1992). Воспоминания охватывают период с начала 1860-х до вынужденного отъезда в 1921 Волконского за рубеж и состоят из трех томов, вышедших в двух книгах. Первый том — «Лавры» — повествовал о жизни мемуариста в искусстве, его встречах с Модестом Чайковским, П.Врангелем, В.Комиссаржевской, причем в предисловии к этому тому автор предупреждал: «Не об одном искусстве будет здесь, и боюсь даже, об искусстве меньше всего; но все — от искусства!» (с. 8). Композиция книги свободная: в основе ее не лежит строгий хронологический принцип: воспоминания о детских впечатлениях перемежаются впечатлениями от театральных постановок, а истории из жизни предков писателя — с рассуждениями о театральной технике. Второй том — «Странствия» — рассказ о поездках мемуариста по Европе и в Америку. Третий том мемуаров — «Родина» — по издательским причинам вышел несколько ранее первых двух и посвящен главным образом деятельности Волконского на родине в период с конца XIX в. по революцию 1917; особое место здесь уделено его службе в должности директора императорских театров.

Книга была одобрительно встречена в критике. П.Ш. (Руль. 1923. 3 февр.) в небольшой заметке откликнулся на выход «Родины»; по замечанию рецензента, «автор окидывает умственным взором всю свою жизнь, небогатую внешними событиями, но полную разносторонних впечатлений и глубоких переживаний». Далее критик сосредоточивается на изложении обстоятельств конфликта С.Волконского с пользовавшейся высочайшим покровительством балериной М.Ф.Кшесинской. Более обстоятельно к анализу мемуаров подошел в своей статье *М.Алданов* (СЗ. 1923. № 17): по его оценке, «от этих мемуаров невозможно оторваться», поскольку «кн. Волконский сам принадлежал к этому миру. Он описывает его беспристрастно, почти без сожаления, почти без любви» (с. 483). Особое внимание критик уделяет страницам, посвященным театру: «С.Волконский, бесспорно, лучший знаток театра и лучший писатель о театре из всех, кого мне приходилось читать» (с. 484). Некоторое неудовольствие М.Алданова вызывает не столько художественная или содержательная сторона книги, сколько позиция автора: «В этой книге много тонкого юмора, но яда нет совершенно... И, право, жаль, что нет, уж очень благодушно написаны «Воспоминания». С.М.Волконский, по-видимому, ни на кого и ни на что не сердится... Эту незлобивость принято вменять в заслугу людям, — я никогда не мог понять, почему» (с. 484). Самым знаменательным отзывом на книгу стало эссе *Марины Цветаевой* (Записки наблюдателя. 1924. № 1, цит. по: Цветаева М. Собр.

соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5), связанной с Волконским многолетней дружбой и собственноручно переписавшей для автора еще в Москве. Эссе получило название «Кедр» и имело подзаголовок «Апология (о книге кн. С.Волконского "Родина")». Цветаева объясняет выбор заглавия: «Я назвала свою статью «Кедр»: дерево из высоких высокое, из прямых прямое, двойное воплощение Севера и Юга (кедр ливанский и кедр сибирский), дерево редкое в средней России. Двойная сущность Волконского: северное сияние духа — и латинский его (материнский) жест. И — двойная судьба его, двойной рок, тяготеющий над родом Волконских: Сибирь и Рим!» (с. 270).

М.Г.Павловец

Г

ГАЗДАНОВ Гайто Иванович (1903—1971)

«Вечер у Клэр» (Париж: Я.Е.Поволоцкий, 1930. Репринт: Анн Арбор, 1979; М., 1990; Английский перевод — 1988) — автобиографический, написанный от первого лица, психологический, лирический и эпический роман, сразу, как заметил *М.Осоргин*, обеспечивший Газданову «едва ли не первое место в ряде молодых писателей» русской эмиграции (ПН. 1930. 10 марта). Центр бытия перенесен в сферу личной душевной жизни. Это роман о любви, ее спасительной силе и таинственно печальной природе. Эпиграф к нему: «Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой» («Евгений Онегин». 3. XXXI). Роман построен как воспоминание: встреча с Клэр в Париже вызывает у героя наплывы воспоминаний — о детстве в Петербурге в доме бабушки, о родителях, о прочитанных тогда книгах, о частых переездах семьи, о жизни в Сибири, Минске, об учебе в кадетском корпусе, в гимназии, о знакомстве с восемнадцатилетней француженкой Клэр «в городе на юге России», ее замужестве, о нежелании или неготовности героя стать ее любовником, его вступлении в Белую армию и службе солдатом на бронепоезде, о эмиграции — из Феодосии в Константинополь. Композиционно действие идет по кругу: вечер встречи, обретение Клэр — начало романа и завершение целого цикла жизни, концовка — отъезд из России, движение к Клэр, все перипетии «между» — путь к «вечеру». «Для русской литературы, — по мнению А.Савельева (С.Шермана), — ново построение романа и в силу новизны своей сразу заинтересовывает читателя. Но именно это построение, взятое автором извне, наименее характерно для лучших сторон его творчества... Заимствованная форма остается только внешней, часто стесняющей рамкой. У Газданова есть наблюдательность, уменье подойти к людям с неожиданной стороны, а главное ему ведома тайна увлекательного рассказа и — что особенно ценно — рассказа сдержанного, одновременно образного и в меру окрашенного уже собственным, ни у кого не заимствованным стилем... И революция, и гражданская война, и потеря родины, и блуждание среди чужих — все это с таинственной закономерностью как будто сменяло друг друга только для того, чтобы влекомый смутной мечтой и тщательно охраняемой среди жестокости, крови и грязи любовью — герой мог бы соединиться с Клэр в Париже» (Руль. 1930. 2 апр.).

В романе наметились важные принципы поэтики Газданова: склонность к недосказанности, метафизически-созерцательное восприятие жизни, толстовски-остраненный взгляд на жизнь, исключающий полную втянутость в «неясного смысла поток жизни», техника «потока сознания». *П.Пильский* отмечает оригинальность построения книги и ее литературность: «Здесь жизнь проходит через литературный слух», ее концентрацию на прошедшей жизни, «восстановленной воображением» (Сегодня. 1930. 3 марта). Почти все признавали несомненное дарование Газданова, но прямо или косвенно писали о влиянии на него Пруста: «Как и у Пруста, — по словам *Н.Оцупа*, — у молодого русского писателя главное место действия не тот или иной город, не та или иная комната, а душа автора, память его, пытающаяся разыскать в прошлом все, что привело к настоящему, делающая по дороге открытия и сопоставления, достаточно горестные» (Числа. 1930. № 1. С. 232). *Г.Адамович* среди литературных предшественников Газданова называет, кроме Пруста, *Бунина*: «Газданов... как бунинский Арсеньев... пренебрегает фабулой и внешним действием и рассказывает только о своей жизни, не стараясь никакими искусственными приемами вызвать интерес читателя и считая, что жизнь интереснее всякого вымысла. Он прав. Жизнь, действительно, интереснее вымысла. И потому, что Газданов умеет в ней разобраться,

его рассказ ни на минуту не становится ни вялым, ни бледным, хотя рассказывает он, в сущности, "ни о чем"... Обще впечатление: очень талантливо, местами очень тонко, хотя еще и не совсем самостоятельно...» (ИР. 1930. 8 марта). Позднее Адамович прямо назвал Газданова последователем Бунина, «единственным его учеником» (ПН. 1934. 15 февр.). Естественным было стремление критиков найти литературные «ключи к роману Газданова» — сам он в ту пору отмалчивался, лишь через сорок лет признался: в период работы над романом Пруста еще не читал, прочел его гораздо позднее, а в интервью за месяц до смерти заявил, что мир Бунина чужд ему, ибо принадлежит — по сути и форме — XIX в., который Газданов не знал и не мог истинно прочувствовать; его мир отражает дробный, лишенный цельности духовный опыт человека XX в. Так характеризовал роман *М.Слоним* в «Воле России» (1930. № 5/6. С. 456): «Смена образов и рассуждений, составляющая плоть романа, основана на случайных ассоциациях... по сходству или по смежности, и автор переходит от одной картины к другой, не заботясь о внешнем оправдании своего творческого каприза. Но случайность эта мнимая. В романе Газданова, несмотря на неровность отдельных частей, есть подлинное художественное единство «настроенности» произведения, придающее ему и стройность, и притягательность... И людей, и происшествия Газданов изображает на особом полулирическом-полуироническом фоне, который придает им своеобразные очертания. Быть может, этот фон и составляет главное в романе... У Газданова недюжинные литературные и изобразительные способности, он один из самых ярких писателей, выдвинувшихся в эмиграции».

После выхода романа в русской эмигрантской критике о Газданове заговорили как об одном из самых талантливых, наряду с Сириным (*Набоковым*), писателей русской эмиграции. Роман, поразивший читателя тонким, точным, прозрачным языком, обладал особым эмоциональным напряжением именно потому, что был основан не на виртуозной «игре приемов», в чем видели особенность Набокова, а на одновременно лирическом и ироническом изображении «странствий души» героя. «Событий в книге мало — так писал о романе М.Осоргин, — центр рассказа не в них, а в углубленных мироощущениях рассказчика — юноши, несколько странного, который "не обладал способностью немедленно реагировать на происходящее" и как бы плыл по течению, пока не уплыл за пределы страны, где эти мироощущения сложились» (ПН. 1930. 16 февр.). Осоргин, друживший и с *Горьким*, и с Газдановым, содействовал установлению контактов между ними. Горький на посланную ему Газдановым книгу откликнулся письмом: «Прочитал я ее с большим удовольствием, даже с наслаждением, а это редко бывает, хотя читаю я немало. Вы, разумеется, сами чувствуете, что Вы весьма талантливый человек. К этому я бы добавил, что Вы еще и своеобразно талантливы» (ИМЛИ, АГ.ПГ РЛ-10-1-2). В целом диапазон откликов на роман был широк. *М.Горлин* восторженно писал, обращаясь к Газданову: «Вы истинным странником восприняли мир... Вы дали нам почувствовать всплески таинственного движения жизни» (Руль. 1930. 30 марта). Двойственной, несбалансированно-растерянной и критической была рецензия *Б.Зайцева*: он нашел в романе «много интересного и даже значительного», «литературный факт, с которым нельзя не считаться... и «пастиш», книгу, написанную «под Пруста... подделку», «безрадостную и бессмысленную жизненную философию». Зайцев желал Газданову обретения синтеза «философии», «литературы» и техники» в «отчетливой и стойкой писательской личности» (Россия и славянство. 1930. 22 марта). О недостатках романа, видимо, также исходя из представлений о традиционных канонах жанра в русской классической литературе, писал *Герман Хохлов* (Ал.Новик), но и он признавал: «Художественная неубедительность романа как целого не скрывает острой и бесспорной талантливости автора. Преодолевая неподвижность материала, силой стилистического сцепления соединяя его разрозненные части, в романе живет и ощущается та творческая динамика, которая определяет подлинное литературное вдохновение» (Русский магазин. Дерпт, 1930. № 1. С. 27).

Т.Н.Красавченко

«История одного путешествия» (Париж: Дом книги, 1938; М., 1990). Впервые: СЗ. 1934. № 56; 1935. № 58-59. В мире Газданова путешествие — понятие метафорическое, экзистенциальное, метафизическое.

Его персонажи — странники, они совершают свои чреватые непредсказуемыми поворотами и метаморфозами души путешествия — с остановками — к конечному пункту назначения — смерти. В центре романа — история братьев Володи и Николая Рогачевых, эмигрантов из России. Николай, человек одаренный талантом жить, счастливый в любви и делах, поддерживающий младшего брата Володю материально, обосновался с семьей в Париже. Володя, фантазер, писатель, вечный странник, приезжает к нему в надежде обрести «точку опоры». Центральную сюжетную линию пересекают истории разных знакомых братьев: история англичанина Артура, «странника» с чертами супермена (его путешествие в Россию, знание русского придают ему особую душевно-эмоциональную масштабность, сближающую его с братьями), поток жизни несет его без «остановок» — до встречи в Вене с очаровательной, легкомысленной Викторией (ради нее он совершает убийство, но в мире Газданова защитники любви ненаказуемы); история Александра Александровича Рябинина, в прошлом поручика артиллерии, ныне художника, слишком чувствительного, чтобы переносить «нелепость и мерзость» нормальной человеческой жизни, ему нет в ней места, его путешествие завершает смерть; история Одетт — француженки, живущей исключительно чувственной жизнью. Роман заканчивается символически: Николай и его жена, англичанка Вирджиния, Артур и Виктория, нашедшие свою «станцию», провожают пережившего неудачную любовь, так и не нашедшего «точки опоры» Володю в новое путешествие. Газданов попытался создать картину идеальной жизни русского человека в эмиграции. В романе наметилось стремление писателя гармонизировать мир эстетически совершенным описанием его, изображением романтизированных, почти идеальных образов мужчин и женщин, романтических ситуаций.

Критика двойственно оценила роман. «История одного путешествия», по мнению *В.Вейдле*, написана прекрасно. Ее автор обладает совершенно исключительным чувством прозаического ритма, а также не столько выразительности отдельного слова, сколько его веса и вкуса по сравнению со всеми другими словами той же фразы и того же абзаца. Когда его читаешь, становится очевидным, что девяносто девять сотых советских прозаиков и девять десятых эмигрантских о словесном искусстве вообще понятия не имеют, что слова у них не услышаны, не произнесены, а просыпаны кое-как, точно шрифт из газетного набора. Но столь же очевидным становится и другое: что рассказанное этими словами не стоит самих слов, что образы, непосредственно возникающие из них, лучше тех образов, более елейных и обширных, которые рождаются книгой в целом или ее отдельными частями и главами. Повествование никуда не ведет; у действующих лиц нет никакой судьбы; их жизни могут быть продолжены в любом направлении — и на любой срок; у книги нет другого единства, кроме тона, вкуса, стиля ее автора... В жизни он ощущает с большой силой ее чувственную радость и чувственную грусть; острота этого ощущения как раз и пронизывет его речь, дает ей похожий на кровообращение или дыхание ритм, определяет собой ее чувственную прелесть. Однако этим дело и кончается: ничего другого ему прощупать в жизни не дано» (РЗ. 1939. № 14. С. 200—201). «Если бы раскрыть "Историю одного путешествия" наудачу, на первой попавшейся странице, — писал *Г.Адамович*, — и, не касаясь того, что за ней и что после нее, не вдумываясь в целое, оценить лишь блеск и, в особенности, живость письма, надо было бы признать, что Газданов — даровитейший из писателей, появившихся в эмиграции. В том, что он один из самых даровитых, — сомнений вообще нет. Но когда прочитан весь роман, когда обнаружились его расплывчатые и зыбкие очертания, когда ясен разлад повествовательного таланта с творческой волей, — впечатление от писаний Газданова все же тускнеет» (ПН. 1939. 26 янв.). А.Савельев (С.Шерман) в рецензии на роман писал об органическом недостатке творчества Газданова как органическом пороке эпохи: о перерождении восприятия героя под влиянием катастрофической неустойчивости мира, ставшего текучим, фрагментарным, утратившим внутреннюю связь. Почва заколебалась — война, революция, гражданская война, эмиграция. Критик считает этот, как и другие романы Газданова, лишенными стержня. Тем не менее признает: «Словесная ткань книги превосходна. Все сквозисто, живо, остроумно и прежде всего

талантливо. Нет и следа искусственного надрыва, придуманного ужаса, кокетства, словесной акробатики, достаточно приевшихся в эмигрантской литературе» (СЗ. 1939. № 68. С. 472—473). Рецензии на роман опубликовали также *В.Ходасевич* в «Возрождении» (1938. 23 дек.), Н.Резникова в «Рубеже» (1938. № 52).

Т.Н.Красавченко

«Ночные дороги» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952; М., 1990). Незаконченная публикация: СЗ. 1939. № 69; 1940. № 70 (под заглавием «Ночная дорога»). Роман был закончен 11 августа 1941 в Париже (указано в конце рукописи). В журнальном варианте имеется эпиграф («И вспоминая эти годы, я нахожу в них начала недугов, терзающих меня, и причины раннего ужасного моего увядания». Бабель), многие диалоги даны по-французски, на парижском «арго»; в отдельном издании все диалоги написаны по-русски. Роман автобиографичен, повествование ведется от первого лица; это наблюдения, зарисовки, размышления русского эмигранта, ставшего парижским ночным таксистом, хроника его «хождения по мукам» после отъезда из России. Он рассматривает свою работу как результат нелепой случайности, его главная цель — не быть захлестнутым «той бесконечной и безотрадной, человеческой мерзостью, в ежедневном соприкосновении с которой состояла его работа» (Собр. соч.: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 465). Роман состоит из множества эпизодов, историй, в целом воссоздающих объемную, без всякой романтизации картину жизни ночного мегаполиса. Персонажи романа — проститутки и их клиенты, хозяева и официанты ночных кафе, клошары, алкоголики, жулики, «потерянные» эмигранты, главным образом русские, ставшие рабочими, шоферами. У всех персонажей были прототипы в реальной жизни. По совету жены, Фаины Дмитриевны Ламзаки, которой посвящен роман, Газданов заменил подлинные имена на вымышленные, порой перекликающиеся с подлинными. Знаменитая куртизанка Жанна Бальди — Жанна Ральди, известный клошар Сократ — Платон. На фальстафовском фоне романа они и еще русский эмигрант Федорченко занимают центральное место. Платон, когда-то состоятельный человек с университетским образованием, имевший семью и по неведомым причинам все бросивший, — еще не старый клошар-алкоголик, получил свое прозвище за склонность к философии. Куртизанка, опустившаяся до уровня обычной проститутки, познавшая свое «величие и падение», Ральди привлекла внимание рассказчика «несравненным трагическим очарованием», источник которого — разрушительное тяготение к несчастью и постоянное сознание своей обреченности. Федорченко, обладавший казалось бы непобедимым иммунитетом против культуры и любых отвлеченных понятий, женившийся на французской проститутке и ставший мелким буржуа, пережил неожиданную душевную метаморфозу и заболел «проклятыми русскими вопросами»: «Зачем мы живем и что такое завтра?»; выбитый из колеи обыденной жизни, увиденной им «со стороны», он кончает жизнь самоубийством.

На начало журнальной публикации отозвался лишь *Г.Адамович* (ПН. 1939. 29 сент.) — без каких-либо выводов. На книгу откликнулись В.Арсеньев (А.В.Поремский) в «Гранях» (1952. № 16) и А.Слизской (В. 1953. № 29), упрекавшие писателя в жестокости, холодности по отношению к падшим. «Это отбросы веселящегося Парижа, — писал А.Слизской. — Это дно. Сюжета в книге нет: перед глазами читателя мелькают обрывки чужих драм, куски человеческих жизней, ночные сцены, специальные характеры, профессии и люди. Отказать автору нельзя ни в находчивости, ни в наблюдательности, портретные зарисовки проституток, алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны. Удивляет нечто другое: Газданов с пристальным, холодным и брезгливым вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя. «Я жалею и презираю своих героев», — сознается Газданов. О какой жалости может быть речь, когда он не любит своих героев, и, по его признанию, «мрачная поэзия человеческого падения для него не существует... В этой жестокой и бессердечной книге единственные проблески душевной теплоты появляются только там, где Газданов говорит о старой проститутке Ральди... Уважение к необычайной судьбе царицы полусвета — единственное светлое место во всей книге» (с. 180). Газданов — человек «не со сторо-

ны», а один из тех, кто сам познал жизнь дна, и у него нет никаких иллюзий по поводу этой реальности безнадежья. Эта книга, отрицающая романтическую эстетику «поэзии падения». Газданов создал монументальную, эпическую панораму неотвратимой реальности «чужого города далекой и чужой страны» (заключительные слова романа), современного чистилища и ада, «мертвого мира», места мучений человека. Вместе с тем, именно благодаря рассказчику чувствуется существование иного мира — мира, не лишенного надежды, духовности, культуры, тепла человеческих отношений, мира «дневной жизни».

Т.Н.Красавченко

«Полет» (Гаага: Леуксенхофф, 1992). Впервые: РЗ. 1939. № 18-21 (публикация не закончена). Профессор Массачусетсского университета (Амхерст) Ласло Диенеш подготовил полный текст романа и изданию по рукописи, хранящейся в Хотонской библиотеке Гарвардского университета. Газданов не завершил работу над романом. В центре романа — «сентиментальные путешествия», «воспитание чувств», «полеты» и «падение» — психологическое бытие русской эмигрантской семьи предпринимателя-миллионера. Главная, роковая история романа — история любви-страсти семнадцатилетнего сына миллионера и его тридцатидвухлетней тетки (в течение многих лет она была любовницей его отца) — эта история в результате всех перепетий привела юношу к попытке самоубийства, а его отца и тетку к гибели. В свойственной Газданову манере история сложных взаимоотношений «центрального звена» — членов русской семьи, обрастает историями встречаемых ими людей: писателя-графомана, к которому уходит жена миллионера, наконец, после многочисленных «приключений», нашедшая в нем свой сентиментальный идеал любви (своего терпимого мужа, защитившего себя «броней» от страстей, она считала антиромантиком, «машиной»); история жены писателя, «железной женщины», аферистки, никогда никого не любившей и компенсировавшей отсутствие любви опьянением музыкой; история известной, но бездарной французской актрисы; история русского друга юности миллионера — «вечного любовника». Это роман о различных ипостасях любви и ее суррогатах. Писатель, как и в других романах, исследует жизнь души человека, ее непредсказуемость, иррациональность; не социальная сторона жизни, а личный, душевный потенциал человека представляется главным, определяющим началом. В романе присутствует важнейший для Газданова мотив смерти, на этот раз одновременной смерти нескольких персонажей — миллионера, его свояченицы, жены писателя и французской актрисы в загоревшемся и рухнувшем в море аэроплане, летевшем из Парижа в Лондон, — смерти в самый неподходящий, неожиданный, переломный момент их жизни. В письме французскому издателю. Газданов комментировал замысле романа: «...то, для чего я писал "Полет", это внутренняя психологическая последовательность разных жизней, остановленная слепым вмешательством внешней силы, уравнявшей в несколько секунд судьбы этих героев, независимо от того, в какой мере каждый из них заслуживал или не заслуживал этой участи...» (Диенеш Л. «Рождению мира предшествует любовь...» // Дружба народов. 1993. № 9. С. 139).

Рецензии на первую публикацию романа принадлежат *Г.Адамовичу* (ПН. 1939. 29 июня, 3 авг., 29 сент.). В первой из них критик писал: «О том, что Газданов очень талантлив, споров быть не может. Отрицать это способен был бы только человек или недобросовестный, или совершенно не чувствительный к свежести и силе языка, умению изображать людей, вещи и природу, к ритму, играющему в прозе роль не менее важную, чем в стихах; впрочем, безоговорочных «отрицателей» у Газданова, кажется, и нет... Если бы волею судеб книги Газданова не дошли до будущих читателей целиком, а сделались известными лишь в разрозненных частях, автор "Вечера у Клэр" был бы, вероятно, включен в число самых оригинальных и крупных художников послереволюционного времени».

Т.Н.Красавченко

ГАЛИЧ Юрий (1877—1940)

«Императорские фазаны» (Рига: М.Дидковский, 1926). Сборник состоит из 25 рассказов и очерков, большинство которых ранее публиковалось в рижских газетах.

Книга была встречена благосклонно. Б.Харитон (Сегодня. 1926. 18 сент.) отмечал, что «читатели «Сегодня» хорошо знают Юрия Галича и, вероятно, привыкли ценить в нем талантливого рассказчика, много и многих видевшего на своем веку и умеющего найти в своей разнообразной жизни интересные темы». Рецензент объясняет привлекательность произведений Галича именно тем, что их сюжеты взяты из жизни самого автора, который обстоятельствами своей карьеры был брошен, если и не в самый центр великосветской жизни, то неподалеку от него. «Для читателей не секрет, что сам он — бывший офицер царской армии, служил в одном из наиболее аристократических полков, хорошо подвигался по службе, был на виду, а потому имел возможность сталкиваться с огромным количеством людей, имена которых, если не все войдут в историю России, то уж почти все, наверно, войдут в истории разных русских полков». Поскольку в беллетристических произведениях Галича «действующими лицами являются живые, всем известные люди, названные их настоящими именами», перед сознающим свою ответственность автором встает серьезная проблема, «которую Галич искусно преодолел. Явную и даже редкую для мемуариста правдивость он сумел сочетать с искусством художника-беллетриста. Меткими эпитетами и яркими эпизодами Галич характеризует представителей военной среды царской России от царя и великих князей до рядового, но в большинстве случаев титулованного офицерства. Получается огромная галерея интереснейших портретов, из которых одни выписаны, так сказать, во весь рост, другие очерчены только внешними редкими штрихами».

Похожую оценку дает и *Ю.Айхенвальд* в газете «Руль» (1926. 22 сент.). Он полагает, что чисто беллетристические рассказы обладают средними достоинствами (к ним можно отнести рассказы «Елочка», «Тринадцать», «Поля печали», «А-ла-ли»). «Зато очень интересно большинство страниц, на которых совсем нет вымысла и которые воспроизводят действительные происшествия из жизни автора, бывшего гвардейского офицера, набрасывают подлинные исторические фигуры недавних людей и красочно воспроизводят один из красивых уголков прежней России. Уголок этот — блестящий быт императорской гвардии, маневры, наряды, парады, «лоскутья сих знамен победных, сиянье шапок этих медных, насквозь простреленных в бою», заря с церемонией, скачки, парфорсная охота, роскошные придворные балы, где «бренчат кавалергарда "шпоры", — словом, весь потонувший мир военной аристократии». Рецензент при этом замечает, что автор не только умиляется прошлому, но и рисует мрачные картины (например, «Кровавое воскресенье»). Галич изображает старый мир, «любя и любуясь, но все же не так, чтобы эти великолепные декорации заслонили перед ним темную глубину реальности — то, например, что во время маневров, на которые он любовался из пышного великокняжеского поезда, при переправе через реку Великую утонуло несколько пехотных солдат. Изобразительное умение автора сделало так, что и перед читателями вновь проходят все лучшие русские полки, «весь цвет страны, собранный под историческими знаменами, овеянными легендами и дымом сражений». История крест накрест кроваво перечеркнула тот бытовой строй, очевидцем и участником которого был и летописцем которого теперь является г. Галич; оттого особое впечатление производит контраст между прошлым его высокопоставленных героев и их позднейшей трагической судьбой... Государь, государыня, их дочери, великие князья, генералы, офицеры, потом убитые большевиками... Занимательно очерчены, среди других, образы великих князей Михаила Александровича, Владимира Александровича, Алексея Александровича, здравствующего Николая Николаевича, Брусилова, Балаховича... В гимназических воспоминаниях Юрия Галича выступает и знаменитый впоследствии *Борис Савинков*. Все изменилось, все прошло... Не только специфическое; не только военное отразилось в книжке г. Галича. Она живо, мило, приятно написана».

Ст.С.Никоненко

«Китайские тени: Роман» (Рига: М.Дидковский, 1927). «Каждой новой своей книгой Юрий Галич закрепляет за собой репутацию талантливого и интересного рассказчика, — утверждает Б.Харитон (Сегодня. 1927. 27 окт.). — Он владеет искусством увлечь своего читателя так, что едва ли кто-нибудь, начав чтение, выпустит книгу из рук прежде, чем дочитает до конца.

Легко и быстро, как фильма, проносятся перед нами многочисленные эпизоды, может быть, продиктованные пылкой фантазией автора, а может быть, и действительно имевшие место». Рецензент объясняет динамичность и увлекательность сюжета тем, что герой романа — русский эмигрант, бывший офицер, которого революционная стихия выбросила в экзотические места Дальнего Востока. «А полная приключений жизнь многих русских беженцев, как известно, может успешно конкурировать с выдумкой самых изобретательных авторов фильмовых сценариев. Помимо увлекательного сюжета в "Китайских тенях" есть немало красочных описаний малоизвестных далеких мест и множество мелочей из жизни японских и китайских городов. Острота, даже некоторая рискованность сюжета вполне в стиле той экзотической обстановки, в которой он развивается».

Большинство рецензентов утверждает, что главное достоинство Галича в правдивом, иногда почти фотографическом отражении действительности. Однако для художественной литературы это вряд ли является положительным качеством. Понимая это, Б.Энгельгардт в критическом очерке «Юрий Галич» (Для Вас. 1937. № 29. 18 июля) подчеркивает не только умение автора нарисовать несколькими штрихами реальную историческую личность, но и его способность создавать типические образы: «Ротмистр Лебединцев» («Китайские тени»), пассажиры «Лорестана» («Золотые корабли»), коммерсант-еврей на Украине («Красный хоровод») — это уже подлинные типы, ярко отражавшие состояние умов русской интеллигенции в 1919—1920 годах». В рецензии на другой роман Галича, «Синие кирасиры», *П.Пильский* свидетельствует, что роман «Китайские тени» переведен на немецкий, польский, чешский языки и «получил не только распространение, но и успех» (Сегодня. 1936. 7 сент.).

Ст.С.Никоненко

«Орхидея: Стихи» (Рига: М.Дидковский, 1927). Книга стихотворений, выпущенная после двадцатилетнего перерыва (первая, «Вечерние огни», вышла в Петербурге в 1907), привлекла внимание нескольких рецензентов. Причем отзывы были единодушно отрицательными. В рецензии, подписанной Н.М., в журнале «Звено» (1927. № 6) говорилось: «Юрий Галич литератор совсем недавний. Но за ним уже числится две-три книжки рассказов-воспоминаний, написанных с бойкостью, неожиданной для дебютанта. Та же бойкость и поверхностная умелость есть и в его стихах. Но в прозе автор был, по-видимому, связан самым характером своих тем (воспоминания полковые и даже отчасти придворные) и поэтому держался «добрых старых традиций» повествования. Не то в стихах. Здесь он явно почувствовал себя свободным и решил «стать с веком наравне» (с. 371). В качестве образца он выбрал себе *И.Северянина*. А потому у него «есть и "оранжевые пейзажи", и "луногрезы", и "белых тучек грудки" и многое другое. Кроме того, все эти "переутонченности" и "изыски" счастливо сочетаются у автора "Орхидеи" с несравненной, истинно-кавалерийской лихостью» (с. 371—372).

В обзоре новой поэзии (Руль. 1927. 31 авг.) В.Сирин (*Набоков*) во многом перекликается с рецензентом из «Звена», хотя и обнаруживает в сборнике несколько неплохих стихотворений. «Раскрыв "Орхидею" (опять "изысканное" название) Юрия Галича наобум, — пишет Сирин, — я сразу напал на хорошее стихотворение: "Давно, давно, лет шесть тому назад, с берданкою в руке, в поршнях, в кафтане рваном, в пригожий летний день, с рассветом раннимрано, проселком пахотным идет со мной Игнат". Прочитав весь сборник, я пожалел, что автор не остановился только на одной теме, на теме о вот таких охотничьих рассветах. Все остальное в этом толстом сборнике, кроме двух-трех военных стихотворений, чрезвычайно слабо. Автор посвящает Гумилеву стихи об Африке, но как можно, любя Гумилева, и зная его Африку, писать о "мотивах мимозной поэзы", об "одеждах солнечных и фейных" и о том, что на озере Чад — "фламинго и львиный галоп"! Скверной олеографией кажутся эти изображения тропического мира, и неприятным ювелирным блеском отливают многие и многие строки Галича ("в моей душе смарагдная поэма" и т.д.)». «Лирика автора, — заключает рецензент, — по существу, не выше лирики Ратгауза. В ней, правда, много "лиловых печалей", и "ароматностей", и "лунногрез", но от этого она лучше не становится».

Ст.С.Никоненко

«Легкая кавалерия» (Рига: Грамату драугс, 1928). Рецензенты, отзываясь о новом сборнике (в нем 30 рассказов), говорят почти теми же словами, что и о сборнике «Императорские фазаны», поскольку стиль автора и тематика сохраняются почти неизменно. «Юрий Галич воскрешает на своих страницах видения и тени вчерашнего дня, рисует портреты ушедших людей, галерею популярных петербургских знакомцев, — пишет рецензент газеты "Сегодня", обозначенный буквой Т (1928. 26 мая). — В книгах Галича перед нами проходят великие князья, придворные балы, петербургские торжества, далекие годы мира, эпизоды войны, гвардейцы, кавалерийская жизнь, вспоминается поэт Случевский и его литературные "пятницы", — пестрый мир, влекущий наше любопытство, рождающий интерес, как все ушедшее и невозвратное, вчера еще жившее и вдруг исчезнувшее навсегда. Но тон всех очерков и рассказов Юрия Галича чужд надрывов, поздних вздохов, томной грусти, — он добр, жизнерадостен, иногда весел ("Иосиф Прекрасный", "Атака Ямбургского полка" и др.), лишь кое-где приобретая оттенки протеста и обличений ("Армейский Хлестаков", "Скверный анекдот")». Рецензент подчеркивает «легкость его повествовательной манеры, занимательность его рассказа, выбор героев, известных широкой публике понаслышке, принадлежавших к замкнутой среде дворов, к великосветскому обществу, гвардейскому офицерству, высшему генералитету». При этом рецензент отмечает, что автор «нигде не злоупотребляет щекотливыми подробностями интимной жизни, не хочет угождать праздному и нездоровому любопытству публики».

Ст.С.Никоненко

«Синие кирасиры: Лейб Регимент: Роман» (Рига: Филин, 1936). Роману посвятил развернутую рецензию *П.Пильский* (Сегодня. 1936. 7 сент.). «Галич любит пышность, бенгальские огни, клокочущие страсти, фейерверки, красивые позы. У него большой темперамент. Его чувствуешь везде. В его романах и рассказах — натиск, атаки, решимость. Он любит минуты, когда человек теряет рассудок, конечно, в силу страсти. Тут стиль Галича приобретает оттенок неистовства, в безрассудстве и бездумности наплывают слова, теснятся фразы, иногда пропадает авторский контроль, — и Галич в такие минуты им перестает дорожить: лишь бы были переданы сила, напор, азарт, клокотание горячей крови. Это все время слышится и в этом его последнем романе "Синие кирасиры". Да, конечно, это — роман. Но это еще и несомненная история полка. Ее главы перебивают течение романа, однако, нисколько не ослабляя его впечатления, не разрывая его нити, и за переживаниями героя мы продолжаем следить до самого конца. Автор не отпускает читателя, не дает ему права забыть ход и развитие интриги, и это похвально, это говорит о беллетристическом умении, беллетристической ловкости, о даре занимательного рассказчика... Если б иллюстрировать этот роман одними портретами участвующих в нем лиц, получился бы оригинальный альбом. В нем мундиры Петра Великого, пудреные парики, императрицы и герцоги, но и командиры кирасирского полка, его офицеры, не скрытые псевдонимами — в конце романа приложен их список, и в нем точно указано, кем стал каждый из них, каким полком командовал, где кончил свои дни. ...Галич не прикрашивает, не идеализирует этой среды, он только кое-что скрывает, вероятно, смягчает, — право каждого беллетриста... «Синие кирасиры» не просто роман, а роман-хроника. Тут повсюду стремление и точность, желание избежать вымысла. Оно подсказано самим планом этой книги. Ее историческая часть воспроизводит действительную летопись полка, и это является как бы музыкальным ключом всего романа. Подлинность истории стала подлинностью современности. Там названы настоящие имена, и своих однополчан Галич тоже называет по фамилиям. В этой неприкрашенности заключены и ценность этой книги, и одно из главных ее достоинств. Галич пишет о том, что он видел или, по крайней мере, знает. В этом его отличие, например, от *П.Краснова*. Тот может и любит писать даже про то, чего он не видел и чего не знает. Упоминаю это имя не случайно. Среди бывших военных, после моряков, наибольшую продуктивность обнаружили кавалеристы». Пильский подмечает присущее Галичу пристрастие ко всякого рода перечислениям. Иногда они позволяют увидеть людей и даже ощутить их характеры. Но иногда это просто толпа. «Видишь оберцеремониймейстера,

графа Гендрикова, сухощавого, одетого в придворный камзол, в коротких атласных штанах, с чулками белого шелка. Видишь и Александру Феодоровну — она взволнована, слегка разгорячена, у нее выступили яркие пунцовые пятна на щеках, она села в кресло, окруженная придворными дамами и кавалерами и протянула руку для поцелуя. Видишь и Николая II: бледный, худощавый, с небольшой русой бородкой, в преображенском мундире, с голубой андреевской лентой через плечо, он скромно покручивает ус... Ясен и военный министр Куропаткин, похожий на сметливого псковского мужичка, в широком со сборками, наподобие народного кафтана, генерал-адъютантском мундире... Галич умеет передавать краски, яркость, звон, пышность. У него отлично описан парад, и "заливаются кони, перебирают нетерпеливо ногами, трепещут и вьются султаны". Беллетрист не скупится на эпитеты, его соблазняет их роскошь, мощь, пламенность, и у него "бушующее море огня", мундиров, касок и лат, море развевающихся над головами пестрых значков, бряцание и звон создают фантастическое, напоминающее некий гигантский кордебалет, непередаваемое по сказочной пышности зрелище. Проследите эти эпитеты, прислушайтесь к ним, — сколько темперамента и, опять-таки, неистовства! Но насколько эта расфранченность украшает и манит в описаниях торжеств, настолько же она кажется чрезмерной в интимных сценах, в картинах, требующих альковной тайны. Но справиться со своим темпераментом Галич не может или не хочет».

Ст.С.Никоненко

ГИНГЕР Александр Самсонович (1897—1965)

«Свора верных» (Париж: Изд. Палаты поэтов, 1922) — первая книга стихов А.Гингера: включает в себя 17 стихотворений, часть из которых («Мой Петербург», «Элегическое двустишие», «Она придет своей дорогой...», «Свора верных») написана до эмиграции. Книга открывается посвящением: «Моим товарищам по Палате поэтов: Георгию Евангулову, *Валентину Парнаху, Марку-Людовику Талову, Сергею Шаршуну*». В первой книге обозначились нарочитая затрудненность поэтической речи, склонность поэта к архаизмам, порою насыщавшим стихотворения: «Благоуханная! Коленносклонный / Вернулся скуден к Матернему лону» («Просительной не простираю длани...»). Критики не раз восставали против подчеркнутой архаизации поэтической речи в стихотворениях Гингера. Характерна полемика между Гингером, *С.Маковским*, *А.Ремизовым* и *Г.Адамовичем* по поводу архаизма «матернее лоно» из стихотворения, открывающего книгу «Свора верных». А.Ремизов стал на сторону С.Маковского, считавшего найденный Гингером эпитет недопустимым и непристойным. Гингера поддержал Г.Адамович, напомнивший, что слово «матерний» в значении «материнский» встречается у старых поэтов, в частности, у Батюшкова. Потом он все же заметил, что стилистически протест С.Маковского «не лишен оснований», упрекнув Гингера не в грубости, а в некоторой манерности (Адамович Г. Об Александре Гингере // Мосты. 1966. № 12. С. 67). Порою в стихотворениях первой книги поэта обнаруживается идущая от футуристической традиции ломка ритма и синтаксиса поэтической речи («Памяти Блока»). В то же время в книге очевидны и приметы ученического следования образцам романтической поэзии («Вдруг помчатся вспугнутые лани...», «Элегическое двустишие», «Акростих» и др.). Некоторые стихотворения написаны в жанре баллады («Месть», «Западное предание»). Замеченное *Ю.Терапиано* в «Своре верных» влияние Гумилева (Терапиано. С. 227) дает знать о себе в восхвалении мужества на поле брани («Я прославляю гнев и низверженье...»), в обращении к американской тематике, где возникает гумилевский мотив романтической экзотики дальних стран («Западное предание», «Кау-бой», «Кинематограф»). В завершающем книгу стихотворении «Славный стол» поэт отдает дань и другой теме, ставшей неизменным мотивом его поэзии, — теме игры в карты (Гингер был страстный игрок), романтике игры. В стихотворениях первой книги возникает образ лирического героя, не принимающего современную цивилизацию («Дня городского суетно движенье, / И вечер электрический презрен. / Гнусны подземные сооруженья / И взвизгиванье жалобных сирен...») и предпочитающего ей «верную отраду» — уход в мир искусства, в мир души («Голубеет небесный

свод...», «Кинематограф»). Критика отмечала свеобразие стихотворений молодого поэта, подчеркивала — чаще с неодобрением — их «тяжеловатость и неуклюжесть», но при этом очевидна была и надежда на появление нового истинного таланта (Сполохи. 1922. № 4. С. 39). Позднее критики возвращались к «Своре верных», — или непримиримо отвергая проявившиеся уже здесь формальные поиски поэта (о «косноязычии» и «юродстве» в первой книге Гингера писал *Г.Струве*. С. 162), или отмечая «собственную манеру» и мастерство (Терапиано. С. 227).

А.И.Чагин

«Преданность: Вторая книга стихов» (Париж: Канарейка, 1925). Сборник включает в себя 35 стихотворений. Во второй книге А.Гингер заявил о себе как о сложившемся поэте, обладающем своеобразным творческим почерком и своим взглядом на мир и на человека. Утверждаются самостоятельность эстетической поэзии поэта, его «умеренная левизна» (*Терапиано*. С. 228), обращенность к опыту русского футуризма. Проявилось это в намеренной тяжеловесности, подчеркнутом «косноязычии» поэтической речи, давшем знать о себе еще в книге «Свора верных». В «Преданности» эти свойства творческой манеры поэта выражены гораздо радикальнее и представлены более развернуто, определяя эстетический строй и тональность всей книги. Изломанность синтаксиса принимает крайние, эпатирующие формы: «Ведь разливы Пановой свирели / Раздаются в рощах больше не, / Города изрядно посерели, / Отвратительно и во и вне...» («Чувство»; см. также: «Хиромантия», «Слезы»). Часты случаи использования неологизмов, деформации слов: «одиночественная паутина», «бесподружные ночи», «отц», «воздыманы», «выслежаны», «загоняны» и т. п. Нередко словесная игра приводит к намеренной игре звуком («Сонет IV»). Эта черта поэтики Гингера во второй его книге вызывала неизбежную реакцию критики: «Он охотно вводит новообразования, воскрешает устарелые или вышедшие из употребления формы и обороты, так что нередко кажется, что имеем дело с косноязычным или ребенком» (Зноско-Боровский Е.А. Парижские поэты // Воля России. 1926. № 1. С. 157). Порою, однако, звукопись стиха у Гингера оказывается вполне естественной, подчеркивает подлинность и глубину лирического чувства: «Не понимаешь, ты не понимаешь / Лесов, и слов, и сот, и воркотни; / Закутываешься и подымаешь / Задумывающийся воротник» («Объяснение»). Своеобразие стихотворений «Преданности» заключено и в необычности лексического ряда, выстраиваемого поэтом. Здесь сохраняется пристрастие к архаизмам, проявившееся уже в первой книге Гингера. Но рядом с архаизмами теперь возникает иной, широко представленный в книге, словесный и стилистический пласт, о чем сказал сам поэт: «На прозаизмами богатой лире / Распространиться разрешите мне...» («Amours»). Прозаизмы вторгаются в поэтическую речь в каждом стихотворении второй книги Гингера: здесь неизменно возникают слова типа «иммунитет», «оправиться», «производить», «желательный», «безапелляционный». Порою поэт прибегает и к вульгаризмам: «сволочь», «подонок», «блядский». Соединение, столкновение двух речевых полюсов — архаической лексики и прозаизмов, — своего рода «стилистический максимализм» во многом определяет своеобразие лексического строя книги «Преданность». Лирический герой книги — человек эпохи безвременья, отвернувшийся от жизни, от людей и, в конечном счете, от себя. Нота скепсиса, разочарования постоянно звучит здесь: «Под одиночественной паутиной / Плывут онанистические дни» («Под одиночественной паутиной...») — так воспринимает герой книги каждодневную жизнь, в которой любое проявление активности кажется ему «случайной и посредственной игрой». В стихотворениях «Преданности» звучит хвала «святой лени», слышится признание: «Бесплодному покорный сладострастью / Я днем дремлю и ночью вижу сны» («Спокойствие»), воспевается мечта об идеальной жизни, свободной от общения с людьми, — «...простая как могила « И обезлюженная пустота» («Две мечты»). Однако сквозь «дурной плен» безотрадной жизни герою открываются спасительные духовные опоры: вера («Преданность», «От начала и до окончанья...», «Молочная дорога», «Что ж ты, сердце; дрожишь, полукровка?..» и др.) и любовь, дающая силы преодолеть безысходность и одиночество («Надежда», «*Анне Присмановой*», «Уверенность»). Обнажая перед читателем паде-

ния и взлеты человеческой души, поэт говорит об искренности своей лирической исповеди: «В руке с четырехстопным ямбом, / В груди с огнем но без греха, / Приближусь я к жестоким дамбам / Вовек не лгущего стиха» («Но вежливые фаталисты...»).

Г.Струве, не принимавший эстетической позиции поэта, отмечал позднее встречающиеся здесь «многие раздражающие выверты», но в то же время признавал и своеобразие второй книги Гингера и то, что «некоторые стихи его запоминались» (Струве. С. 162). Е.А.Зноско-Боровский, скептически воспринявший предпринятый в книге поэтический эксперимент, подчеркивал, что «независимо от... нашего отношения к пафосу его творчества, г. Гингер серьезно и много работает над словесным материалом своих стихов» (Зноско-Боровский Е.А. С. 158). Вспоминая о книге «Преданность», Ю.Терапиано писал о том, что здесь Гингер проявил себя уже как вполне самостоятельный художник (Терапиано. С. 227).

А.И.Чагин

«Жалоба и торжество: Третья книга стихов» (Париж: Б.и., 1939) — вышла в серии «Русские поэты. Выпуск шестой». Включает 23 стихотворения. Книга открывается эпиграфом: «Помяни безвременнопокойных / И о них не плакать не моги» — из стихотворения «Повесть» (1923), вошедшего во вторую книгу стихов А.Гингера «Преданность». Откликаясь на третью книгу, *Г.Адамович* отмечал: «В произведениях недавних лет заметен как будто перелом: меньше игры, больше непосредственности» (ПН. 1939. 31 авг.). В стихотворениях «Жалобы и торжества» нет той подчеркнутой изломанности синтаксиса, которая была характерна для поэзии Гингера прежде. При этом своеобразие творческого почерка сохраняется, поэтическая речь, уходя от красивости, гладкости, остается угловатой, нарочито затрудненной, однако теперь это проявляется более органично, не деформируя структуру поэтической фразы, но проникая на уровень лексики, столкновения смыслов: «О нехорошем горе несуразном / Ломаем перья, голосом поем...» («Перстень»). Для стихотворений третьей книги по-прежнему характерны столкновение архаической лексики и прозаизмов («Стисни губы, воин честный...», «Птицеловов», «*Анне Присмановой*»), изощренная игра словом и звуком («Утренняя прогулка», «Голова моя поднята к небу...»). Говоря о «словесной находчивости», присущей перу Гингера, Г.Адамович определял и то, на средоточии каких традиций вырастает эта черта творчества поэта; он пишет о «следах футуристических и даже французских дадаистических влияний» и замечает: «Ему нравится Державин, нравится и Хлебников. Он их очень искусно, очень занятно соединяет...» (там же). Поворот заметен и в содержательной сфере творчества, значительные изменения происходят в образе лирического героя поэзии Гингера. Уходят скепсис, чувство безысходности, доминировавшие в предыдущей книге поэта; темы надежды и любви определяют настроение большинства стихотворений. Само название сборника многозначительно: Гингер использовал здесь название своего стихотворения 1922, вошедшего во вторую книгу, — но теперь смысл его преображается, в нем звучит мысль о преодолении трагедии земного существования. Поэт, восхвалявший прежде «святую лень», воспевает теперь деятельное участие в жизни: «Я привет под испорченным зонтиком / Голоском восклицаю скопца / Мореплавателям и охотникам, / Путешественникам и борцам» («Всей душой полюбила душа моя...»). В стихотворениях третьей книги звучит несвойственная ранее Гингеру дидактическая нота («Стисни губы, воин честный...», «Верность»). Важнейшей жизненной опорой здесь оказывается «вера святая», дающая человеку «духовные крылья» и раздвигающая горизонты его мира: «Нет, я вырос без церкви, без быта. / Как же стало, что с каждой весной / Очевидней, сильнее открыта / Глубина, ширина надо мной?» («Сердце»; см. также: «Стисни губы, воин честный...», «Верность», «Я молюсь перед Богом моим...»). Понятие веры у Гингера шире определенной конфессии, он готов ощутить присутствие верховной силы и в мечети, и в синагоге, и под сводами православного храма, и в католическом соборе («Сердце»). При этом в третьей книге звучит мотив поклонения солнцу, прославления его животворящей силы, связанное, видимо, с обращением поэта в буддизм («Отец мой солнце, я с тобой сегодня...»). Сила веры, радостное приятие жизни рождают в душе человека надежду на встречу

со счастьем («Нас поджидает счастье за углом...»). Необычайно важны становятся теперь для Гингера связующая сила слова, мысль о поэзии как о служении человеку: «С душой другого, облегчая словом / Ее отчаянную тошноту, / Беседуешь на мостике еловом, / Ее даришь любовью на лету» («Мания преследования»).

Обращаясь к третьей книге поэта и отмечая «своеобразнейшее его дарование», Г.Адамович утверждал: «Настоящий Гингер — не в плавных лирически-религиозных одах, а в тех неповторимо оригинальных строчках, где лиризм борется с издевкой и подчеркнуто книжное словечко внезапно рассеивает хитро налаженную иллюзию признания или исповеди...» (там же). С.Осокин в рецензии также подчеркивает мысль об «острой оригинальности» поэзии Гингера — и вместе с тем особо выделяет исповедальное стихотворение «Сердце» как «символ веры поэта», замечая: «В этом стихотворении, написанном с предельной искренностью, — весь Гингер. Мы не настолько избалованы хорошими стихами, чтобы имели право пройти равнодушно мимо этих строк» (РЗ. 1939. № 18. С. 194—195).

А.И.Чагин

«Весть: Четвертая книга стихов» (Париж: Рифма, 1957). Сборник (вышедший 17 октября 1956) включил в себя 12 стихотворений, написанных в 1939—1955, в том числе и стихотворение «Весть» (1948), давшее название сборнику. В стихотворениях четвертой книги, опубликованной почти через 18 лет после предшествующего сборника «Жалоба и торжество», сохранились основные приметы своеобразия поэзии А.Гингера. Об этом писал *Ю.Иваск*, откликаясь на появление новой книги стихов поэта: «Гингер — уже "старый парижанин", но едва ли его творчество для русско-парижской поэзии характерно. В Париже, в особенности в 30-х гг. "культивировалась" простота, а Гингер — не прост. Он риторичен и склонен к стихотворным экспериментам. Его традиция державинская и отчасти футуристическая» (Опыты. 1957. № 8. С. 134—135). Попытка обозначить генеалогию творчества поэта очевидна и в рецензии Ю.Трубецкого: «А.Гингера называют "формистом", даже сюрреалистом... Стихи А.Гингера никак не укладываются в понятие сюрреализма. Какое-то тайное сродство с Хлебниковым, даже с Пастернаком. Извилистая линия, идущая Бог весть откуда. Но никак не пушкинская сияющая легкость. "Как жарок ворох роз приснопрекрасных..." Может быть, это наследие *Вяч.Иванова*, а, может быть, давно забытого футуриста-"речаря" Григория Петникова?» В стихотворениях книги «Весть» критик увидел и признаки обновления творчества поэта: «А.Гингер, как будто, отбросил свои словесные эксперименты, занимавшие столь видное место в книгах «Свора верных», «Преданность», «Жалоба и торжество». Начинается ли новый период творчества..?» (НЖ. 1957. № 50. С. 286). Действительно, поэтическая речь в стихотворениях четвертой книги по-прежнему угловата, нарочито «косноязычна», часто построена на неожиданном столкновении смыслов: «...намеченная тень, враждебная близница: / болезнь предвзятая...» («Сестра»); однако синтаксис ее уже не изломан с той радикальностью, как это было в первых сборниках А.Гингера, хотя и заметно затруднен: «Эстафетный бег являет взорам / зрелище, которому найти / невозможно равного; с которым / муза, не тебе ли по пути?» («Факел»). Все же и теперь эта особенность поэтической речи А.Гингера встретила неприятие некоторых критиков. В.Рудинский, в целом высоко оценивая новую книгу поэта, замечал: «Справедливость требует, однако, отметить, что в очень многих местах у него размер и рифма... хромают, что гласные нагромождены иногда так, что читать некоторые строфы вслух тяжело, они режут слух своими диссонансами и дисгармонией. Даже хуже того, метафоры иногда темны и трудны для понимания. ...Его произведения сильно бы выиграли, если бы он приложил больше старания к отделке их формы, к приданию ей красоты и пластичности» (В. 1957. № 66. С. 130—131). А.Гингер, однако, стремился здесь не к «красоте и пластичности». В четвертой книге звучит его прежняя, вполне узнаваемая и ни на кого не похожая интонация, сохраняя которую, поэт писал так, «как если бы никто до него никогда не сочинял рифмованных строк» (*Газданов Г.* Памяти Александра Гингера // НЖ. 1966. № 82. С. 127), не чураясь ни диссонансов, ни элементарной рифмы, ни, порою, манерности фразы. Известны возражения *Г.Адамовича* по поводу вошедших в книгу стихотворе-

ний «Тибетская песня» и «Газелла». Критик читал их еще в рукописи и высоко оценивал («Дай Бог всем нашим поэтическим друзьям сообща, сложив все свои таланты, сочинить два таких стишка»), но, вместе с тем, протестовал против «слишком легкой» («c'est un peu facile») рифмы «нетенистой — каменистой» в «Тибетской песне»; и предлагал в строках «Газеллы»: «В этих бейтах злую правду видишь ты; / ах! И правда не меняет ничего» вместо «очень уж стилизованного» «ах!» сказать просто «но» (Адамович Г. Письмо *А.Присмановой* от 3.X.1953 // Адамович. М., 1996. С. 395—396). А.Гингер, однако, во всех изданиях (и в четвертой книге, и, в дальнейшем, в последнем своем сборнике «Сердце») сохранил первоначальный текст обоих стихотворений.

Для стихотворений четвертой книги, как и прежде, характерно неизменное обращение к архаизмам; при этом здесь почти исчезает другой стилистический пласт, широко представленный (наряду с архаической лексикой) в предыдущих сборниках — прозаизмы. Поэтическая речь, таким образом, становится более высокой, торжественной; в этом, помимо архаизмов, немалую роль играют и ритмика — торжественная поступь гингеровского стиха, и синтаксис поэтической фразы, где все чаще возникают словесные повторы, синтаксические параллелизмы: «Седмижды на неделе воскрешенный, / благодари, благодари, благодари / за новый шум, средь ночи предрешенный, / за новый свет зари». Эту черту стихотворений «Вести» отметил Ю.Иваск, писавший о «торжественно-патетическом» их звучании, о том, что «муза Гингера — громкая, важная (в значении не современном, а в том, которое важности придавалось в 18-м веке). Гингер — торжественно-вещающий энтузиаст этой своей важной музы» (Иваск Ю. Там же. С. 135).

Дальнейшее развитие в стихотворениях четвертой книги получил тот поворот содержательной стороны поэзии Гингера, что ясно дал знать о себе уже в предыдущем сборнике «Жалоба и торжество». Скепсис, чувство безысходности окончательно остаются в прошлом. Сборник открывается стихотворением «Шар», говорящем о радостном приятии силы и красоты жизни (ясно сказался здесь и традиционный для поэта мотив поклонения солнцу). Цитируя это стихотворение, В.Рудинский писал: «Видимо, это чувство растроганного восхищения перед красотой и благостью земного мира особенно близко сердцу поэта, потому что повторение его мы много раз находим в сборнике и, как правило, в самых лучших стихах» (критик вспоминает в связи с этим и о стихотворении «Утро») (Рудинский В. Там же. С. 129—130). Отсюда — и продолжающая мотивы предыдущего сборника готовность в любой момент встретить счастье: «Незаслуженное чудо ожидает за углом» («Угол»). При этом трагическая сторона жизни по-прежнему открыта поэту, — но теперь отчетливо звучит призыв к преодолению трагедии («Имя», «Сестра»), к единению людей перед лицом наступающего мрака («Светит месяц»). Необычайно важна становится теперь для Гингера связующая роль слова, искусства, поэзии. В стихотворениях сборника возникает образ Музы, передающей из поколения в поколение огонь человеческой души («Факел»), поэзии, несущей весть дальним и ближним, живым и ушедшим («Весть»). Духовной опорой человеку здесь, как и в третьем сборнике, становится вера — тема, нашедшая воплощение в одном из самых известных стихотворений А.Гингера «Доверие», посвященном почитаемой поэтом Св. Терезе Малой. «Это стихотворение, — писал Н.Татищев, — может быть, лучшее из всего, что он написал и, вероятно, самое замечательное, что до сих пор сказано о Св. Терезе» (В. 1965. № 168. С. 118).

А.И.Чагин

«Сердце: Стихи 1917—1964» (Париж: Б.и., 1965) — последняя, пятая книга стихов А.Гингера, вышедшая за несколько дней до смерти поэта и осуществленная как издание его избранных произведений. Книга открывается фотографией поэта, сделанной Я.Шапиро в 1965, и посвящением: «Памяти двух женщин, / к которым применимы слова Рамакришны: / Мужчина не может осуществить себя, / если у него не было / замечательной матери и замечательной жены». Книга объединила в себе 37 стихотворений, которые поэт считал лучшими и которые — за исключением последнего, предсмертного стихотворения «Кровать» — были уже ранее опубликованы в периодике и в предыдущих сборниках (среди них было и «Сердце» из сборника «Жалоба и торжество» — стихотворение,

давшее название последней книге). Некоторые из стихотворений, не имевших названий в предыдущих сборниках, получили их в последней книге поэта: «Лоно» («Просительной не простираю длани...»), «Луна» («Стисни губы, воин честный...»), «Рубашка» («Я считаю, что я недостаточно смел...») и др. Ряд стихотворений дан здесь в новой редакции (сокращены некоторые строфы, внесены изменения в текст стихотворений): «Объяснение», «Леки», «Мания преследования» и др. *Г.Адамович* вспоминал о том, что умирающий Гингер, «догадываясь, вероятно, что доживает последние недели и дни, что с поэзией ему приходится проститься, составлял это сборник, как завещание» (Адамович Г. Об Александре Гингере // Мосты. 1966. № 12. С. 268).

Книга, соединившая в себе основные произведения поэта, от созданных до эмиграции до последнего стихотворения, представляет собой ретроспективу поэзии Гингера, свидетельствующую и о важных для него творческих ориентирах, и о направленности его поэтического пути. Об этом писали и современники поэта, подтверждая, что именно таков был замысел автора. Н.Татищев утверждал, что «по этому сборнику легко проследить главные этапы в развитии поэта» (Татищев Н. Солнце и сердце. О стихах Александра Гингера // В. 1965. № 168. С. 115). *А.Бахрах* вспоминал: «Последняя книжечка избранных гингеровских стихов «Сердце», в которую он включил все, что в течение его жизни шло от сердца, а не от рассудка, успела выйти за несколько дней до его смерти. Она оказалась его последним утешением, хоть он и утверждал, что за некоторые строки, вошедшие в сборник, ему уже стыдно, но исключить их он не может, так как в жизни бывают стыдные страницы, стереть которые всегда поздно» (с. 144). Собранные в последней книге стихотворения наглядно представляют характер творческой эволюции поэта. Здесь и ряд стихотворений из первых двух сборников, с их косноязычием, с подчеркнутой, напоминающей об опыте русского футуризма изломанностью синтаксиса, с восходящей к тем же поэтическим истокам деформацией слов, с потоком прозаизмов, с безудержной архаизацией поэтической речи («Лоно», «Солдаты», «Хиромантия», «Песок», «Леки»). Начиная со стихотворений из третьего сборника в поэтическом строе итоговой книги Гингера ясно обозначается «перелом» (Г.Адамович), получивший дальнейшее развитие в стихотворениях 1940—1960-х, о чем писал Н.Татищев: «Больше нет надобности в словесной эквилибристике» (Татищев Н. Там же. С. 177). Из поэзии Гингера уходят эпатаж, своевольная игра со словом и синтаксисом, почти исчезают прозаизмы; при этом поэтическая речь, соединяя в себе опыт Хлебникова и Державина (Г.Адамович), остается угловатой, тяжеловесной, порою нарочито неуклюжей, в ней все чаще преобладает высокий, торжественный стиль («Перстень», «Факел», «Утро», «Сестра» и др.). В составе пятой книги отразилась творческая позиция, к которой пришел поэт в последние годы жизни: в книгу не вошел целый ряд стихотворений 1920-х, отмеченных наиболее радикальными экспериментами с поэтической формой, обращением к вульгаризмам, к эротическим мотивам («Чувство», «Сонет VI», «Повесть», «Дон Хуан», «Amours» и др.). Но даже и этот, строго отобранный автором для итогового издания, ряд произведений вызвал у Г.Адамовича, в целом высоко оценившего последнюю книгу Гингера, возражения, подобные тем, что сопровождали книги поэта на протяжении всего его творческого пути: «Замечательная книжка... с одной оговоркой, конечно, которую я делаю по любви и великому уважению к Гингеру, чтобы не осталось недомолвок и после смерти. К чему эти архаизмы, к чему навязчивая литературность стихов, подчас граничащая с той же манерностью..? Какие крепкие стихи, как умело, ладно, ловко, мастерски они сработаны! Но если бы попроще, поразговорнее, посерее, побледнее были бы слова, — разве не убедительнее был бы их взлет, все то вообще, что в них рвется к небу, к "отцу моему солнцу" ...к преодолению смерти?» (Адамович Г. Там же. С. 268). Стихотворения, вошедшие в книгу «Сердце», свидетельствуют и об изменениях в содержательной стороне поэзии А.Гингера, обнаруживая происходивший в ней «неуклонный духовный подъем» (Адамович Г. Там же), движение от звучавшей в ранних сборниках ноты скепсиса, разочарования, одиночества («Лоно», «Славный стол», «Спокойствие») — к темам надежды, радостного приятия жизни, призыва к единению людей, поклонения солнцу («Маяк»,

«Солнце», «Факел», «Шар», «Кровать» и др.). Не случаен и выбор названия для итоговой книги, идущий от стихотворения, воспевающего «человеческую веру святую», — вера как «духовные крылья» человека становится одним из главных оснований поэтического мира Гингера, истоком света и любви. Об этом стихотворении писал Н.Татищев: «После "Сердца" любовь становится скрытой темой всей поэзии Гингера, темой, почти всегда закрытой под многими покрывалами» (Татищев Н. Там же.). Книга «Сердце», самим составом своим говорящая об этапах пройденного пути, об эволюции поэта, стала свидетельством и внутренней целостности его творчества. Это подчеркивал Г.Адамович, размышляя о поэзии А.Гингера и о последней его книге: «В его стихах есть та же прямота, несговорчивость, духовная требовательность, которые были в нем как в человеке. ...Это стихи о чем-то едином, написанные человеком, который к этому единому требует известного отношения. В этих стихах есть образ жизни и мира, есть свое видение их. Принимаешь видение или нет, они подкупают тем внутренним благородством, которым внушены» (Адамович Г. Там же. С. 267—268).

А.И.Чагин

ГИППИУС Зинаида Николаевна (1869—1945)

«Стихи. Дневник 1911—1921» (Берлин: Слово, 1922). Книга во многом повторяет сборник «Последние стихи. 1914—1918» (Пб., 1918) и содержит четыре больших раздела: «У порога» (довоенные стихи в предчувствии трагедии), «Война» (начало трагедии, разыгравшейся в России), «Революция» (ее кошмарное порождение и продолжение), «Там и здесь» (проблески надежды). Книга открывается стихотворением «У порога», написанным Гиппиус в 1913 и оказавшемся пророческим: «Гляжу вперед — и так темна дорога, / Что, может быть, совсем дороги нет... / И знаю, скорбь, что ныне у порога, / Вся эта скорбь — не только для меня!» (Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 135; далее цитируется по этому изданию). Стихи Гиппиус военного периода отличает не совсем стандартный для того времени подход к теме: война 1914, особенно в начале, породила множество патриотических стихов, как правило, слабых даже у талантливых поэтов. Гиппиус противостоит этой тенденции: она призывает поэтов к молчанию: «В часы неоправданного страданья / И нерешенной битвы / Нужно целомудрие молчанья / И, может быть, тихие молитвы» («Тише!» С. 153). На волне антинемецких настроений, после переименования Петербурга в Петроград, Гиппиус писала: «Кто посягнул на детище Петрово? / Кто совершенное деянье рук / Смел оскорбить, отняв хотя бы слово, / Смел изменить хотя б единый звук?» («Петроград». С. 154). Довольно сильна в военном цикле религиозная тема, посредством которой Гиппиус пытается найти утешение («Адонаи», «Ему», «Он», «Свет», «Белое»). Последнее стихотворение цикла — «На Сергиевской» — является иронической автопародией: «Окно мое над улицей низко» (Ср.: «Окно мое высоко над землею...», 1893). В раннем стихотворении Гиппиус — «Мне бледное небо чудес обещает» и «Мне нужно то, чего нет на свете», в позднем — «Мы думали, что живем на свете...» / Но мы воем, воем — в преисподней» (с. 165). В третьем цикле тема катастрофы нагнетается и усугубляется темой Богооставленности: «Твой образ гибнет... Где Ты?.. / За что Ты нас покинул?» (с. 167). Наиболее семантически заостренным является стихотворение «Если»: «Если человек хуже зверя — я его убиваю. / Если кончена моя Россия — я умираю» (с. 171). Гиппиус, не принявшая позиции *Белого* и Блока, более лояльно, чем она, относившихся к большевикам, посвятила им стихотворение «Шел...»: «Никогда их не отыщет, / Двух потерянных — Христос» (с. 176). Здесь содержится отсылка к последней строке поэмы Блока «Двенадцать», против которой более всего ополчилась Гиппиус. Стихотворение «А.Блоку» говорит о ее жесткой позиции: «Я не прощу. Душа твоя невинна. / Я не прощу ей — никогда» (с. 178). Невозможность простить и ненависть — основные мотивы цикла: («Но вас, Иуды, вас, предатели, / Я ненавижу больше всех» (с. 170); «Повесим их в молчании» (с. 188). Четвертый цикл заканчивается стихотворением о будущем России: «Ничто не сбывается. / А я верю» (с. 192). Книга содержит реминисценции текстов современной Гиппиус литературы;

примером является стихотворение «Не будем как солнце» — опровержение своеобразного манифеста *К.Бальмонта*. Стихотворение «Поэту родины» предлагает принять Россию «до конца, / безобразную, грязную...» (Там же. С. 139), что отсылает к блоковским строкам: «Россия, нищая Россия...». Сборник содержит характерные для Гиппиус стихотворения о «страшных девочках — лжи, дочери Дьявола («Его дочка») о девочке-разлуке («Серое платьице») и девочках Привычке и Отвычке («С варевом»). Ряд любовных стихотворений, как всегда у Гиппиус, написан от лица мужчины.

Сборник, по мнению большинства критиков, являлся тенденциозным и слишком политизированным. *И.Василевский* (Не-Буква) писал: «Не проживут и дня тусклые и полные ненависти строки тех "поэтов", что идут вослед Пуришкевичу и вместе с Зин. Гиппиус повторяют: "И вас, предатели, / Я ненавижу больше всех..." Ах, этот путь злобы и ненависти опасный путь» (ПН. 1921. 21 мая). 23 июля 1922 в «Голосе России» появилась статья за подписью: Л-р. Рецензент обвинил Гиппиус в мелочной озлобленности, вульгарности и истеричности и заявил, что в книге должна была отзываться «глубина поэта, а не просто разлитие желчи», в результате которого Гиппиус потеряла свой поэтический дар: «Все это мелкотравчато, бледно и тускло, с претензией на развязность, с погоней за жанром Демьяна Бедного... Поэзия здесь принесена в жертву политике, и — простите за выражение — какой-то вульгарной, бабьей политике». Призыв Гиппиус «Повесим их в молчании...» («Песня без слов») вызвал у автора рецензии «такое отвращение, что мы готовы своим собственным глазам не верить: неужели эти грубые, антихудожественные, ядом злости пропитанные строки написаны тем же пером, которому люди, все люди были «так жалобно близки». Автор писал: «Эти стихотворные призывы к палаческому ремеслу, это сладострастие вешателей — великолепный пандан из белого стана к чекистскому садизму, имеющему тоже своих песнопевцев». Рецензент обвинил Гиппиус даже в том, что у книги «истерическая обложка». *А.Бахрах* писал, что Гиппиус в революции «узрела лишь нечто внешнее, лишь разрушительное — подход к ней оказался с нотой обывательщины... Поэзия не может рождаться из ненависти и превращается тогда в более или менее удачное и остроумное версификаторство» (Дни. 1923. 7 янв.). Несмотря на это, критик отметил, что Гиппиус — «поэт с исключительной лирической силой, с самобытным мужским дарованием; с редким мастерством умеющий владеть стихом» (там же.). *Р.Гуль* в рецензии на «Дневник» ужаснулся и отшатнулся от Гиппиус, не приняв ее позиции ненависти, через которую иногда «вспыхивала» любовность: «Когда задумываешься, где у Гиппиус сокровенное, где необходимый стержень, вокруг которого обрастает творчество, где "лицо", то чувствуешь: — у этого поэта-человека... нет единого лица. Страшное двойное лицо... Двоедушие». (Новая русская книга. 1922. № 8. С. 16). Гуль писал о тяжести страдания, дающего ощущение подвижничества тем, кто вынес его без срывов в жестокость и двойное лицо — тому, кто вынести этого не смог. Гиппиус, по его мнению, этого не осилила: «Под ношей личного страданья упал поэт. Свет, молитва, радость, любовь — не дорога Гиппиус. Она ушла другой дорогой, темной, черной, ночной. И все глуше ее голос — «ненавижу», «убью»... Ненависть Гиппиус больше всего ее личная боль, ее личная мука» (Там же. С. 16—17). *Саша Черный* был о книге иного мнения, дав объяснение злобноватому настрою книги тем, что она отразила существовавшую реальность: «Бездарная звериная эпопея последних лет... антиреволюционна по своему существу, и сама по себе тема эта за пределами лирических откровений. Отсюда и срывы от надежды и любви... к темной проклинающей безнадежности» (Новости литературы. 1922. № 1. С. 55). *В.А.Амфитеатров* под псевдонимом *В.Кадашев* поместил хвалебную заметку о сборнике в «Руле»: он писал о «великом наслаждении» «раскрыть книгу поэта, не забывшего, что божественнй дар стиха неразрывен с суровым долгом мудрости и осторожности». Новый сборник Гиппиус виделся ему естественным продолжением ее прежней поэтической линии: «Все та же строгая четкость стиха, все те же матово-жемчужные, благородные краски, какими Гиппиус давно пленяет нас... Царь и владыка над словом, она не страшится банальностей» (Руль. 1922. 28 мая). Основным настроением сборника рецензент

назвал «нестерпимо острое ощущение постигнувшей мир космической катастрофы и столь же острое сознание, что черный вихрь хаоса, веющий ныне над землею, будет преодолен творческой любовью... окрыленный гнев только первое... движение сердца при виде злобных мелких бесов, погано-счастливых победою тьмы. Душа книги гораздо глубже. Она — в творческой и творящей любви» (там же).

А.А.Аксенова

«Небесные слова и другие рассказы» (Париж: Русская земля, 1921). Сборник 11 рассказов З.Гиппиус, из которых десять печатались в ранних ее сборниках рассказов. Три рассказа («Кабан», «Комета» и «Святая плоть») входили в «Третью книгу рассказов» (1902), три рассказа («Небесные слова», «Все к худу» и «Тварь») — в сборник «Алый меч» (1906), четыре рассказа («Влюбленные», «Странничек», «Ниниш» и «Вечная женственность») — в сборнике «Черное по белому» (1908). Рассказ «Судьба» напечатан впервые.

В резкой рецензии *И.Василевский* (Не-Буква) пишет, что сборник Гиппиус «недаром носит название "Небесные слова". Уж такие небесные, удивлению приписать можно. Хорошо, что Иоанн Кронштадтский беллетристики не писал, а то бы и его З.Н.Гиппиус загоняла. Не герои в рассказах, а чуть не сплошь небожители какие-то... Если именно эти рассказы избраны ею теперь для изданного в Париже тома — то подбор, очевидно, не случаен и должен дать представление о главных чертах авторского мировоззрения, сложившегося за долгие годы. По правде сказать, кроме мировоззрения, здесь ничего больше нет. Как о художественном произведении, о рассказах З.Н.Гиппиус говорить не приходится. До чего бескрасочно, безжизненно, все у нее; читаешь, точно вату жуешь. Все герои З.Н.Гиппиус только и делают, что рассуждают... З.Н.Гиппиус (Антон Крайний), как издавна принято думать, человек умный и серьезный. И зачем только, зачем вздумалось ей это свое мировоззрение закутывать в беллетристическую форму, в которой она до такой степени беспомощна? Пользовалась бы формой публицистики, в которой она бесспорный мастер. Недаром же, в самом деле, Антон Крайний, хотя и напоминает изобретенное Плюшкиным мужское имя Елизавет Воробей, — это «имя» (Накануне. Лит. прилож. 1922. № 7. С. 7—8). В более мягких тонах написана рецензия Н.Мельниковой-Папоушковой: «З.Гиппиус, как большинство женщин-писательниц, любит говорить и много говорит о любви, о всех ее фазах — влюбленности, страсти, увядании и т. д. Она даже пыталась раз написать нечто вроде теории любви, поставив своим идеалом влюбленность, т. е. незавершенное бесплотное переживание». Говоря о рассказах Гиппиус о детях, рецензент отмечает, что в них больше чувствуется автор, чем описываемый ребенок. «Но несмотря на этот недостаток, нужно быть благодарным Гиппиус за попытку обрисовать современную детскую психологию. В прошлом русской литературы мы имеем прелестные детские портреты у Толстого, Достоевского, Чехова, но большинство из них отошло в историю, и современный ребенок не похож ни на Ильюшу, ни на Николеньку. Гиппиус представила несколько вариантов современного ребенка от еще совсем маленькой девочки Ниниш, верящей, что вместе с Христом придет и ее умершая мама, до семилетнего мальчика Витеньки, то резонирующего, как взрослый, старающегося все объяснить, то впадающего в мистику, отвергающего возможность науки и страстно верящего в чертей, домовых и прочую нечисть. Нужно отдать справедливость, что некоторые черточки детского характера подмечены очень верно и тонко» (Воля России. 1921. 26 мая).

А.Н.Николюкин

«Живые лица» (Прага: Пламя, 1925. Вып. 1—2; Л., 1991). Сборник очерков, в который вошли статьи: «Мой лунный друг (О Блоке)» (впервые: Окно. 1923. № 1), «Одержимый (О Брюсове)» (Окно. 1923. № 2), «Маленький Анин домик (Вырубова)» (СЗ. 1923. № 17), «Задумчивый странник (О Розанове)» (Окно. 1923. № 3), «Отрывочное (О Сологубе)», «Благоухание седин (О многих)» (СЗ. 1924. № 21). Цель очерка о Блоке, пишет Гиппиус, — «рассказать о самом Блоке, дать легкие тени наших встреч с ним» (Вып. 1. С. 7). Своеобразие «странных» мемуаров Гиппиус раскрывает Т.Манухина (писавшая под псевдонимом Т.Таманин) в статье «Нелицемерный современник»: «Вот Блок. Правдивый, задумчивый, детски беспомощный, детски безот-

ветственный... Всю жизнь он топтался где-то возле трудной взрослой жизни, но понять ее мудрого реализма так и не смог, как ни мучился, ни страдал... *Белый* тоже духовный недоросль, но он не прелестное, печальное дитя, как Блок, а некрасивое и убогое... Но оба они — Белый и Блок — лишь неготовые люди. Душу свою они не загубили, а только не устроили ее... Не то — Брюсов. Темная тень лежит на нем... "Зерно души" Брюсова источено червем — похотью славы» (ПН. 1926. 11 марта). Очерк о А.А.Вырубовой посвящен главным образом Николаю II, Александре Федоровне и Распутину и, как отмечает Т.Манухина, «не просто литературный силуэт Вырубовой, а краткие религиозно-философские заметки автора о неправой вере» (там же). Очерк «Задумчивый странник» — лучшее литературное произведение о В.В.Розанове, в котором Гиппиус сумела дать образ человека и великого писателя в историческом контексте, выразила сущность его своеобычной личности мыслителя и художника. Она утверждает, что он «единственный, неоценимый, неизменяемый» имел право охранять свою самобытность, а общество имело право от этой самобытности отвращаться» (там же). Гиппиус «взорвала мосты» со многими своими литературными друзьями, оставшимися в России, но не с Ф.Сологубом, который «не пошел к большевикам». «По-прежнему я считаю его одним из лучших русских поэтов и русских прозаиков... Но... он в России. Об этом «он в России» — разбиваются, как о камень, все мои намерения. ...Он в России... и пусть, кто может, поймет, почему мои слова о Сологубе будут сегодня краткими, отрывочными, целомудренно-бледными. Главное — отрывочными» (Вып. 2. С. 96). Очерк «Благоухание седин» посвящен воспоминаниям о А.Н.Плещееве, Я.П.Полонском, А.С.Суворине, А.П.Чехове, П.И.Вейнберге и Л.Н.Толстом. В рецензии Н.Мельниковой-Папоушек отмечается, что «статья о Блоке рядом с "Благоухающими сединами" — самое удачное воспоминание, несмотря на декадентский туман, который, начиная с самого названия («Мой лунный друг»), распущен всюду» (Воля России. 1925. № 11. С. 217—218).

В.Ходасевич увидел в книге Гиппиус «ценнейший мемуарный материал. Конечно, она написала в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман... Но, несомненно, свою полную цену эти очерки обретут лишь впоследствии, когда перейдут в руки историка и сделаются одним из первоисточников по изучению минувшей литературной эпохи... Кроме описываемых в этой книге людей, перед читателем автоматически возникает нескрываемое, очень «живое лицо» самой Гиппиус» (СЗ. 1925. № 25. С. 536). Вместе с тем Ходасевич перечисляет неточности в мемуарах Гиппиус, в частности относительно Сологуба и Розанова (см. том 1 настоящей Энциклопедии. С. 123). *Г.Адамович* отмечал, что «наиболее значительной статьей является статья о Розанове. Это относится и ко всей книге в целом» (Адамович Г. Собр. соч. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 268).

А.Н.Николюкин

«Синяя книга: Петербургский дневник. 1914—1918» (Белград: Тип. Раденковича, 1929 («Русская библиотека»). З.Н.Гиппиус создавала свои дневники на протяжении полувека и первоначально не намеревалась их печатать. Опубликованные Т.Пахмусс ранние записи, относящиеся к 1893—1904, — «Дневник любовных историй» (Contes d'amour) // В. 1969. № 211, 212) — повествуют о религиозно-духовных исканиях русской интеллигенции на рубеже столетий, о начале религиозно-философского движения, известного как русское религиозное возрождение начала XX в. Созданию «новой, внутренней церкви», «нового религиозного сознания» в кружке Гиппиус, *Д.С.Мережковского* и *Д.В.Философова* посвящен дневник «О Бывшем», охватывающий период с 1901 по 1913 (В. 1970. № 217—220). В «Литературном дневнике» (СПб., 1908) Гиппиус (под псевдонимом Антон Крайний) собрала заметки и статьи, написанные перед революцией 1905 о литературе и искусстве, о прозе Брюсова, смерти Чехова, значении *М.Горького*, о «плотовидце» В.В.Розанове (статья «Влюбленность»), о делении в литературе и обществе на «консерваторов» и «либералов» (очерк «Выбор мешка)».

В эмиграцию Гиппиус увезла только дневниковые записи с июня по 23 декабря 1919 (24 декабря она и ее близкие выехали из Петрограда) и опубликовала их («Черная книжка» и «Серый блокнот») в журнале

«Русская мысль» (1921. № 1/2 и 3/4), а затем в книге четырех авторов (Мережковский, Гиппиус, Философов, *В.А.Злобин*) «Царство Антихриста» (Мюнхен, 1921). Это окончание «Петербургского дневника», который считался пропавшим в России. В 1927 друг В.А.Злобина, секретаря Гиппиус, приехал из Ленинграда и привез начало «Петербургского дневника» с 1 августа 1914 по 6 ноября 1917, которое было издано проф. А.Беличем под названием «Синяя книга» в 1929. Эти две части Дневника вместе с записями с 7 ноября 1917 по 22 октября 1918 (в сокращении), напечатанными анонимно («Из дневника З.») в книге «Память: Исторический сборник», вып. 4 (М., 1979; Париж, 1981), вошли в изданные с предисловием *Н.Н.Берберовой* «Петербургские дневники. 1914—1919» (Нью-Йорк, 1982; 2-е изд. 1990). Полный текст «Черных тетрадей» с 7 ноября 1917 по 12 января 1919 подготовлен М.М.Павловой (Звенья: Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 2).

В пояснительных заметках «История моего дневника» Гиппиус писала о предвоенном Петербурге: «Деятели самых различных поприщ — ученые, адвокаты, врачи, литераторы, поэты, — все они так или иначе оказывались причастными политике. Политика — условия самодержавного режима — была нашим первым жизненным интересом, ибо каждый русский культурный человек, с какой бы стороны он ни подходил к жизни, — и хотел того или нет, — непременно сталкивался с политическим вопросом» («Петербургские дневники». 1990. С. 226). Гиппиус, Мережковский, Философов не входили ни в одну из политических партий, но имели отношение почти ко всем, кроме большевиков и меньшевиков. По религиозным мотивам Гиппиус и Мережковский отрицательно относились к мировой войне и подобно другим символистам видели в революции великое духовное потрясение, призванное очистить человека и создать новый мир духовной свободы. Гиппиус верила, что будет создана Свободная Россия. Но уже в начале января 1917 записывает: «Во время войны революция только снизу — особенно страшна. Кто ей поставит предел?» (с. 67). В первый день Февральской революции Гиппиус пишет: «Какие лица хорошие. Какие есть юные, новые, медовые революционеры. И какая невиданная, молниеносная революция» (с. 89). Но далее Дневник рисует картину сползания страны в бездну безумия: «Несчастная страна. Бог, действительно, наказал ее: отнял разум. И куда мы едем? Только ли в голод, или еще в немцев и, сверх того, в царство Бронштейнов и Нахамкисов? Какие перспективы!» (запись 26 июля 1917. С. 138). Гиппиус рисует провокацию с так называемым Корниловским заговором, чем весьма умело воспользовались большевики. Стиль и смысл записей 1917 — телеграфно отрывистый, подчас сумбурный, противоречивый — передает атмосферу тех дней. Критерием истины и справедливости для Гиппиус является не та или иная партия, борющаяся за власть, а Россия с ее муками и страданиями в революции. Особую неприязнь вызвали разрушители национального уклада России большевики. 25 октября 1917 Гиппиус записывает: «Между революцией и тем, что сейчас происходит, такая же разница, как между мартом и октябрем, между сияющим тогдашним небом весны и сегодняшними грязными, темно-серыми, склизкими тучами» (с. 192). Государственный переворот 25 октября произвел на всю интеллигенцию, за редчайшими исключениями, тягчайшее впечатление, свидетельствует Гиппиус. В стране наступило «Царство Антихриста». Гиппиус стала одним из немногих летописцев событий 1917—1919. Ее сведения нередко основывались на «слухах» — характерная черта жизни и массового сознания того времени. Однако она всегда стремилась отделить «слухи» от того, что ей сообщали лица осведомленные.

Дневник за февраль — май 1918 («Вторая Черная тетрадь») впервые был опубликован в журнале «Наше наследие» (1990. № 6), вошел в упомянутые «Звенья» (1992) и посвящен в основном Брестскому миру и его восприятию в России. В Дневнике Гиппиус описывает наступивший в Петрограде голод. Ходили слухи, что на рынках под видом телятины продавали мясо расстрелянных. После расстрела 5 января 1918 демонстрации в поддержку Учредительного собрания начались расстрелы офицеров, дворян, интеллигенции. Гиппиус рассказывает о расстреле известного профессора-юриста Б.В.Никольского, тело которого, как объявили его сыну, скормили зверькам Зоологического сада

вблизи Петропавловской крепости. Это «объявление так подействовало на мальчика, что он четвертый день лежит в бреду. (Имя комиссара я знаю)» (с. 259). И что самое страшное — это не было исключительным, из ряда вон выходящим событием. «Кровавым колесом» называет Гиппиус жизнь в красном Петрограде (Звенья. С. 71), ибо «каждый лишний день именно большевистской власти — лишний год позора России» (Там же. С. 44). Летом 1918 в Петрограде вспыхнула эпидемия холеры, до 1000 заболеваний в день. «Можно себе представить ярость большевиков! Явно, что холера контрреволюционная, а растрелять ее нельзя. Приходится выдумывать другие способы борьбы. Выдумали, нашли: впрягать «буржуазию» в телеги для возки трупов и заставлять ее рыть холерные могилы» (Там же. С. 110). Вывод Гиппиус вполне определенен: «Россией сейчас распоряжается ничтожная кучка людей, к которой вся остальная часть населения, в громадном большинстве, относится отрицательно и даже враждебно. Получается истинная картина чужеземного завоевания» («Петербургские дневники». С. 242). Судьба Дневника беспокоила Гиппиус. О его существовании в Петрограде пополз слух. «Я рисковала не только собой и нашим домом: слишком много лиц было в моих театрадях... А так как при большевистском режиме нет такого интимного уголка, нет такой частной квартиры, куда бы "власти" в любое время не могли ворваться (это лежит в самом принципе этих властей), — то мне оставалось одно: зарыть тетради в землю...» (с. 231). Ибо все время чувствуешь «в Совдепии, что кто-то стоит у тебя за спиной и читает через плечо написанное» (там же). Р.Вельский в рецензии на «Синюю книгу» как «страшный отчет» писал: «Когда охватываешь сейчас взором те годы, эту картину путаницы, смешения языков, устремленного бега к пропасти, вспоминаешь эти лица, борьбу, темень, невольно чувствуешь всю правдивость этих дневников, весь драматизм этих записей, отразивших надвигавшуюся и, наконец, надвинувшуюся трагедию России» (Сегодня. 1929. 2 нояб.).

А.Н.Николюкин

«Сияния» (Париж: Дом книги, 1938; Сочинения: Стихотворения. Проза. Л., 1991). Сборник открывается программным стихотворением «Сиянья»: «Отвечу, не боясь признанья, / Что даже святости блаженное сиянье / Я за него отдать готов... / Все за одно сиянье слов!» («Стихотворения. Живые лица». М., 1991. С. 193). В книге заметно традиционное для Гиппиус отторжение от «женского» — начиная с того, что ее лирический герой — мужчина, и кончая презрительным стихотворением «Женскость»: «Женская душа — пустынная, / Знает ли, какая холодная, / Знает ли, как груба?.. / Обманите, что она свободная... Все равно она будет раба» (Там же. С. 195). В сборнике вновь возникает тема погубленной России («Неотступное», «За что?»). В книге присутствует множество реминисценций из Блока, Тютчева. Стихотворение «Наставление» ориентировано на «Silentium» Тютчева, но с гиппиусовской тематикой: «Молчи. Молчи. Не говори с людьми, / Не подымай с души покрова, / Все люди на земле — пойми! Пойми! / Ни одного не стоят слова» (Там же. С. 202). В сборнике возникают вечные собеседники — «странная девочка» («Лазарь») и дьявол («Равнодушие»). Герой — не вполне человек, это — некая сущность, символизирующая душу. В этом смысле характерно стихотворение, завершающее сборник: «Когда предлагали / мне родиться — / не говорили, что мир такой. / Как же / я мог / не согласиться? / Ну, а теперь — домой! домой! (Там же. С. 212).

М.Цетлин не нашел, что стихи сборника сильно отличаются от предыдущих. «Меньше, может быть, остроты и "игры", больше горечи, и сильнее зазвучали мотивы разочарования, почти отчаянья в жизни... Все главное осталось. Осталась своеобразная смесь рефлексии, и даже дидактизма, и подлинного лирического чувства, иронии и религиозности, мужского ума, направленного на высшие вопросы духа, и женской манерности... она... стремится, чтобы стихи звучали не как «напевы», а как интимная, разговорная речь... Это тончайшие рисунки тушью или пером, изломанные капризные линии, ставшие, правда, теперь менее острыми и выразительными, чем раньше» (СЗ. 1938. № 67. С. 449—450). Сходной точки зрения придерживался и С.Осокин (*В.Андреев*): «Та же своеобраз-

ная и острая поэзия... меньше едкости, меньше обреченности, чем в прежних стихах» (РЗ. 1938. № 10. С. 193—194). *Г.Адамович* в рецензии на сборник отметил общую для людей и вещей черту: они создаются серийно или в одном экземпляре. Стихам Гиппиус, по его мнению, обеспечено место в русской литературе: они могут не понравиться, но «других таких стихов не было и, вероятно, не будет. Гиппиус остается собой в соседстве с любым гением» (ПН. 1938. 9 июня). Критик считал, что «к забаве, к веселой игре в «эпатирование» примешивалась и исключительность подлинная... Острое ощущение раздвоенности бытия, постоянное томление о том, «чего нет на свете», «подрезанное на самом корню прирожденной рассудочностью и охлажденной иронией... Ее трезвый, логический ум, ее готовность в чем угодно усомниться сочетаются с тягой ко всему метафизическому или даже потустороннему» (там же). Адамович отмечал оттенок чего-то неуловимого в поэзии Гиппиус и описывал специфику ее стихов: «Взлетов нет... Стихи как будто оттого и извиваются в судорогах, что похожи на личинки бабочек, которым полет обещан, — но сами они прикреплены к земле. Они по отношению к себе насмешливы, они сами собой раздражены» (там же). В.Мирный в отзыве на сборник писал о разочаровании читателя, оставшегося равнодушным к новым стихам Гиппиус: «Да, да не то! — думаешь. Ведь бывало какое место она занимала в твоей жизни!.. Как будто ничего не случилось... Весь набор символических отмычек налицо в этой книге (слегка ржавчиной покрытый), злобствующее христианство, Слово, мать-невеста-дочь, сияния, порхания» (ИР. 1938. № 24. С. 19). Мнение это идет вразрез с мнением М.Цетлина, считавшего: «То, что наиболее отталкивает теперешнего читателя в стихах символистов — чрезмерная насыщенность образами, излишняя декоративность, извилистость, непрямота линий, — всего этого нет в стихах З.Гиппиус» (СЗ. 1938. С. 450). Критик считал, что стихи Гиппиус не очень отличались от прежних, в них лишь прибавилось горечи. «Все главное осталось. Осталась своеобразная смесь рефлексии, и даже дидактизма, и подлинного лирического чувства, иронии и религиозности, мужского ума, направленного на высшие интересы духа и женской манерности» (с. 449). *В.Ходасевич* находил обаяние поэзии Гиппиус в постоянном борении «поэтической души с непоэтическим умом, художественного чутья с антихудожественными понятиями, вкуса с безвкусицей» (Ходасевич Вл. Двадцать два // В. 1938. 17 июня). Ходасевич объяснял этим причудливость и хрупкость поэзии Гиппиус, «ежесекундно грозящей распасться, рассыпаться, безнадежно сорваться» (там же). С.Осокин, считавший Гиппиус одним «из самых крупных и самых своеобразных поэтов» (РЗ. 1938. № 10. С. 192), обвинил ее в том, что ее стихи, наряду со стихами остальных поэтов, приобрели «эмигрантский» оттенок: «Недаром весь сборник ее называется "сияния" — любимейшее слово вместе с "звездою" и "мраком" в здешнем поэтическом словаре» (с. 192). Отметив, что Гиппиус осталась «верна себе» («это все та же своеобразная и острая поэзия, которая в прошлом приводила одних в восторг, других отталкивала от себя» — с. 193), критик сказал и об изменениях ее поэтического облика: «В «Сияниях» меньше едкости, меньше обреченности, чем в прежних стихах... Теперь, когда для поэта уже ясна последняя цель его жизни — примирение» (с. 194). Ключом к поэзии Г. рецензент видел стихотворение «Сложности», строки из которого были им процитированы: «К простоте возвращаться — зачем? / ...Такие, как я, не можем» (с. 194). Осокин считал, что, при том, что «формально Гиппиус всегда была очень «простым» поэтом» (там же), в ее стихах не хватало «той душевной, пушкинской ясности, отсутствие которой, быть может, является одним из свойств поэзии Гиппиус» (там же). *Г.Струве*, обозревавший творческий путь Гиппиус, заметил о «Сияниях», что «эта небольшая, но «тяжелая» книжка несомненно останется в русской поэзии: она свидетельствует о том, что поэтический источник Гиппиус не только не иссяк, но скорее обновился в эмиграции» (Струве. С. 138).

А.А.Аксенова

«Дмитрий Мережковский» (Париж: YMCA-Press, 1951; М., 1991 — цитируется по этому изданию). Спустя два года после смерти мужа, 3 июня 1943 по настоятельной просьбе близкого друга и личного секретаря Мережковских *В.Злобина* З.Гиппиус начинает писать мемуары о *Д.С.Мережковском* — книгу, которой не суждено было быть оконченной. Записи Гиппиус были

приведены в порядок и опубликованы В.Злобиным, сделавшим подстрочные примечания (отрывки: НЖ. 1950—1951. № 23—25). «Мы прожили с Д.С.Мережковским 52 года не разлучаясь, со дня нашей свадьбы в Тифлисе, ни разу, ни на один день», — сообщает З.Гиппиус в кратком предисловии к воспоминаниям, поэтому «точное название книги — ОН и МЫ» (с. 284—285). Труд, начатый З.Гиппиус в светлый праздник Вознесения, рассказывает о восхождении Д.С.Мережковского по ступеням духа и формировании его религиозной философии. Гиппиус пытается воссоздать живой облик человека, чья жизнь проходила и прошла перед ее глазами. От интереса «ко всем религиям, к буддизму, пантеизму, к их истории, ко всем церквам, христианским и нехристианским равно», через идею «двойственности» стремясь к соединению христианства и язычества, не обладающих полнотой истины в отдельности («необходимая фаза его роста»), Мережковский не мог не прийти к религии и «ко Христу, к Иисусу из Назарета, образ которого мог и должен пленять... всякого, кто пожелал бы или сумел взглянуть на него пристальнее, — считает З.Гиппиус. — Вот это "пленение", а вовсе не убеждение в подлинности христианской морали... и есть настоящая отправная точка по пути к христианству» (с. 313, 339—340). Духовная атмосфера в России начала века, «эстетическое возрождение культурного слоя», «плоский материализм старой интеллигенции», путешествия по Европе создали благодатную почву, сумевшую взрастить религиозное зерно, лежавшее «в самой природе Д.С.» (с. 339). В конце XIX в. Мережковский начинает разрабатывать новую для себя идею о создании Вселенской Церкви. Идея эта, по мнению З.Гиппиус, не была заимствована им у В.Соловьева, возникла «совершенно самостоятельно и даже не вполне с соловьевской совпадала» (с. 341). Мережковский считал, что «настоящая церковь Христа должна быть единая и вселенская. И не из соединения существующих она может родиться, не из соглашения их, со временными уступками, а совсем новая, хотя, м. б., из них же выросшая» (с. 342). Книга З.Гиппиус — документ, воссоздающий духовный облик России рубежа веков. Находясь на перепутье истории, предощущая грядущую вселенскую катастрофу, ожидая конца времен и исполнения библейских обещаний, Россия выбирала свой путь развития, переосмысливая духовные ценности религии, философии и культуры. «Что-то в России ломалось, что-то оставалось позади, что-то, народившись или воскреснув, стремилось вперед... Куда? Это никому не было известно, но уже тогда... в воздухе чувствовалась трагедия» (с. 344). Духовная атмосфера, питавшая идеи и концепции Мережковского, воссоздана З.Гиппиус с использованием большого фактографического материала. Гиппиус характеризует окружение Мережковского, рассказывает о его друзьях и единомышленниках, противниках и оппонентах. Она отмечает кружок журнала «Мир искусства» под руководством С.Дягилева, существовавшего «под знаком эстетизма и неоэстетизма», откуда было изгнано «все, на чем лежала малейшая тень или отзвук 60-х годов... как и слишком долго царившие в России идеи «общественные» с их узкими мерками» (с. 345). Религиозно-философские искания Мережковского выходили за рамки художественно-эстетической направленности дягилевского кружка. Поэтому он становится вдохновителем религиозно-философских собраний, созданных «для свободного обсуждения вопросов церкви и культуры» (с. 353). Цель собраний — сформировать отношение к историческому христианству, «услышать "голос церкви", ответить на вопрос: «Включается ли мир-космос и мир человеческий в зону христианства церковного, т. е. христианства, носимого и хранимого реальной исторической церковью?» (с. 353). Вопросы о духовном и экономическом упадке России, о безучастности церкви «к общественному спасению», из-за «отсутствия религиозно-социального идеала», предощущение всеобщей исторической гибели, надежды на религиозное возрождение, сформулированные в докладе В.А.Тернавцева, по мнению Гиппиус, «очень определенно <выразили> одну из главнейших идей Мережковского о христианстве, — а именно воплощении христианства, об охристианении земной плоти мира, как бы постоянном сведении неба на землю» (с. 360). Из материалов собраний выросли религиозное учение Мережковского о государстве, идеи общественного спасения во Христе, сформировалось отношение к исторической церкви как к не обладающей полнотой истины из-за косного подчинения

мертвой букве догмата. Характеризуя другую сторону общественной жизни России, Гиппиус отмечает появление нового слоя писателей-интеллигентов «из страдающих низов», ставших провозвестниками надвигающейся катастрофы (*М.Горький, Л.Андреев*). Гиппиус описывает революционную ситуацию в России, надежды на духовное возрождение государства после Февральской революции и ужасный упадок, последовавший за октябрьским переворотом, бегство из России в Варшаву, надежды, возлагаемые супругами на польскую интервенцию, разочарование в Пилсудском, разрыв с *Д.Философовым* и окончательное поселение в Париже. Фактически на этом записи обрываются. Воссоздать атмосферу жизни Мережковского в эмиграции З.Гиппиус не успела. Она сообщает лишь о подготовке им публичных лекций, которые вошли в книгу «Царство Антихриста» (Мюнхен, 1921).

О.В.Кулешова

«Дневники» / Сост. А.Н.Николюкин (М.: Интелвак, 1999. Т. 1—2). Впервые собраны все известные в настоящее время дневниковые записи З.Н.Гиппиус. В первый том вошли: «Дневник любовных историй» (впервые: В. 1969. № 211-212), «О Бывшем» (В. 1970. № 218-220), «Литературный дневник. 1899—1907 (СПб., 1908), «Синяя книга. Петербургский дневник. 1914—1917» (Белград, 1929). Во втором томе — «Черные тетради. 1917—1919» (Звенья. М.; СПб., 1992. Вып. 2), «Воображаемое» (Звезда. 1994. № 12), «Черная книжка» (РМ. 1921. № 1-2), «Серый блокнот» (РМ. 1921. № 3-4), «Варшавский дневник» (В. 1969. № 214-216), «Коричневая тетрадь» (В. 1970. № 221), «Дневник 1933 года» (НЖ. 1968. № 92), «Итальянский дневник» (Новое литературное обозрение. 1997. № 27), «Год войны» (Наше наследие. 1993. № 28), «Серое с красным» (НЖ. 1953. № 33). В приложении впервые напечатана «Записная книжка 1908 года».

Приводя слова Гиппиус из «Черной книжки», появившейся в «Русской мысли», о том, что это «замечательный человеческий документ», *И.Василевский* (Не-Буква) писал с просоветских позиций: «Документ и вправду, замечательный! О ком бы ни говорила эта странная дама, она так и брызжет злобой и ядовитой сплетней. Вот оно, когда выяснилась до конца эта елейная монашенка». Рецензента особенно возмущает характеристика *М.Горького*, А.Блока, В.Брюсова и др., «передавшихся большевикам»: «О ком ни заговорит эта, притворявшаяся монашенкой, злобная дама (мы с *Д.С.Мережковским* и *Д.В.Философовым* принадлежим к тому кругу, который называли «совестью и разумом» России, — любезно напоминает она в предисловии), — всех, как слюной бешеной собаки, забрызгает» (Накануне. Лит. прилож. 1922. № 7. С. 9—10). Не ограничившись Гиппиус, Василевский подверг нападкам и Мережковского, на которого нередко ссылается Гиппиус в своих дневниках.

А.Н.

ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ
Илья Николаевич
(1904—1969)

«Память» (Париж: Парабола, 1935) — книга стихов. Сборник состоит из двух частей и включает более 50 стихотворений, предваряемых предисловием *Вяч. Иванова*. Заранее отвергая возможность видеть в представляемом поэте своего ученика («Мой мнительный слух не улавливает в этих стихах, к великому облегчению моей совести, и косвенных улик моего общего литературного влияния», с. 6), Иванов в качестве предшественников Голенищева-Кутузова называет имена Лермонтова и Гумилева. Мэтр символизма благосклонно отнесся в первой книге поэта, отметив, что слово, вынесенное в ее заглавие, применительно к этим стихам обретает скорее духовное, нежели конкретно-чувственное наполнение: основная черта сборника — «немолчный голос памяти в глубине духа, при скудости чувственных воспоминаний» (с. 12). Так, образ России в книге поэта почти не предстает в конкретных очертаниях: «Его Россия, изъятая из его поля зрения, стала для него "внутренним опытом", предметом мистической веры и почти потусторонней надежды: память о ней — "вечною памятью", провозглашаемою в чине погребения» (с. 12). Поэтому поэтический мир Голенищева-Кутузова по-символистски зыбок, а подчас — умозрителен, что в вину Ивановым поэту не вменяется: «Мне, художнику, нравится его нынешний поэтический мир, гадательный, предсо-

лнечный, озаренный утренней звездой; мне нравится эта призрачная расплывчатость смутных, как бы еще движущихся очертаний, мне почти хотелось бы задержать наступление дня и "продлить очарованье" (с. 11). В стихотворениях, посвященных конкретным городам или местам («Далматинский цикл», цикл «Рим», стихотворения «Древний помещичий сад», «Jardin de Luxembourg», «Монмартр» и др.), по мнению автора предисловия, «романтика образов (как это было и с Гумилевым) утрачивает характер несбыточности и обращается в магическую действительность» (с. 14).

Рецензиями на «Память» отозвались *Е.Таубер* (Журнал содружества. 1935. № 8) и *В.Ходасевич* (В. 1935. 28 марта). Последний, в частности, отметил, что поэзия Голенищева-Кутузова апеллирует прежде всего к уму и эрудиции читателя, так как поиски свои поэт «ведет в литературе, в истории, в философии». Отличительная черта многих стихотворений сборника — осмысление исторических и художественных образов, часто — в их преломлении в культурной традиции («Петрарка», «Меланхолия (на мотив из Альбрехта Дюрера)», «Улыбка Святой Анны», «Святая Кьяра», «Архангел меридиана»). О традиции, стоящей за лирикой Голенищева-Кутузова, Ходасевич пишет: «Книга его недаром названа «Память» — она органически связана с той противоречивой и сложной, во многом порочной, но в основах своих драгоценной культурой, «внутренний кризис» которой с 1914 принял оттенок катастрофический. Его поэзия тематически близка старой, преимущественно символистской поэзии». Однако, по мнению критика, «эта близость — преемственного, а не эпигонского порядка». Особенно критик выделяет стихи, составившие вторую часть книги: «В этой второй части Голенищев-Кутузов как будто уже проще, строже, суше, скупее на слово, чем символисты и чем он сам в первой части».

М.Г.Павловец

ГОЛОВИНА Алла Сергеевна (1909—1987)

«Лебединая карусель: Стихи 1929—1934» (Берлин: Петрополис, 1935) — книга стихов. Первый и единственный прижизненный сборник поэтессы состоял всего из 30 стихотворений, в содержании разбитых на пары, образованные, как правило, по тематическому принципу («Городская весна» — «Февраль, с тобою на пари», «Не услышишь, не увидишь...» — «Быть может, стоит только захотеть...» и т. д.). Книга доброжелательно была воспринята критикой. *Г.Адамович* в «Литературных заметках» (ПН. 1935. 24 янв.) пишет: «Алла Головина — поэт не средний. Она очень талантлива. Думаю даже, что это самый талантливый поэт в Праге... Стихи ее читать крайне занятно, очень забавно». Такая несколько необычная оценка стихов объясняется тем, что, по мнению критика, Головина пишет «стихи детские по внутреннему тону своему... Образы возникают мгновенно, с чудесной легкостью. Сравнения перебивают сравнения». Говоря о возможных литературных влияниях или сходствах, Адамович утверждает, что в стихах поэтессы «об Ахматовой нет и воспоминанья. Скорей приходит на ум *Поплавский*, — точнее, текст стихов Поплавского, без его глубоко-гармонического напева. У Головиной напев свой».

Близка данной оценке и точка зрения *В.Ходасевича* (В. 1935. 28 марта). Он также говорит о визионерстве поэтессы, отчасти напоминающем способность воспринимать мир по-детски: «Книгу Аллы Головиной можно было бы назвать "Любопытством". Головина — экспериментаторша. Ей все время хочется то заглянуть по ту сторону вещей, то представить их в сильном и смелом ракурсе... Любопытство о мире делает ее поэзию любопытной для читателя». Сопоставляя творчество поэтессы с творчеством двух других лириков, Ходасевич заключает: «Для поэзии *Голенищева-Кутузова* характерна мысль, для Головиной — зрение, для *Блох* — чувство. Высокую оценку поэтическому мастерству Головиной дает Мета Роос (Новь. 1934. № 7): «В стихах Аллы Головиной чувствуется большой мастер слова. Образы ее оригинальны и ярки, стихотворения насыщены ими, рифмы новы, звучны и интересны» (с. 108). Очерчивая круг тем сборника «Лебединая карусель», критик отмечает: «По содержанию все стихи сборника связаны между собою. Основная тема — грусть поэтической души, попавшей в плен города, с его трамваями, скверами и линолеумом в квартире. Только по ночам — во сне, в мечтах — у души вырастают крылья... Поэтому она

так и любит ночь, потому здесь так много о птицах и белых крыльях. И другая тема — тоже грусть, о том, что «на учете поэты и птицы», настали «последние года для песен и затей» (с. 108). В статье «О женской поэзии» (Новь. 1934. № 6), разбирая творчество А.Головиной и с восторгом процитировав ее стихотворение «Расставанье», М.Росс замечает: «Неоспоримо: налицо и высокая техника, и тонкий вкус, но хочется, чтобы А.Головина и *Т.Ратгауз*, преодолев мастерство, обрели свою искренность, душевность, женственность» (с. 69).

М.Г.Павловец

ГОЛОХВАСТОВ Георгий Владимирович (1882—1963)

«Полусонеты» (Париж: Б.и., 1931). Книга отпечатана в июне 1931 в парижской типографии «Паскаль» тиражом 300 экз. Издание было осуществлено частично на средства, собранные, по предварительной подписке. Во вступительной заметке «От автора» сказано, что сборник включает 300 полусонетов, на самом же деле их 301: еще одно семистишие вынесено на открытие книги в качестве посвящения. Самые поздние стихотворения сборника относятся к 1930, самые ранние — к 1920, когда Голохвастов под влиянием своего друга филолога и поэта В.С.Ильяшенко начал писать септеты, которые сам Ильяшенко назвал полусонетами. Интерес к этой твердой форме проявился и у других русских поэтов в Америке — например, у Д.Магулы, Е.Антоновой, Е.Марковой, художника-портретиста В.С.Иванова. Однако никто не достиг такого виртуозного владения формой полусонета, как Голохвастов. Некоторые стихотворения из числа вошедших в книгу были опубликованы в колективном сборнике «Из Америки» (Нью-Йорк, 1925; Е.Христиани, Г.Голохвастов, Д.Магула, В.Ильяшенко). Через шесть лет эти стихи перепечатаны в «Полусонетах» с многочисленными разночтениями, по которым легко проследить путь формального совершенствования поэта. Характерно, что через много лет, перепечатывая некоторые семистишия из «Полусонетов», Голохвастов уже не вносил изменений. Так в его септетах, переопубликованных в 1949 в коллективном сборнике «Четырнадцать» (издание Кружка русских поэтов в Америке под председательством Голохвастова) нет ни одного разночтения. Все стихи «Полусонетов» написаны четырехстопным ямбом. Другие размеры, встречавшиеся в более ранних септетах Голохвастова, были им отвергнуты. Четырехстопный ямб с четким чередованием мужских и женских окончаний, с опоясывающей рифмой и делением на катрен и терцет — все эти особенности были возведены в канон. Допускался так называемый обратный полусонет, когда терцет предшествовал катрену. Другая модификация канона состояла в том, что катрен и терцет в иных случаях организованы в два отдельных предложения вместо типичного для полусонетов одного. Допускалась и циклизация: некоторые септеты объединяются в диптихи, триптихи и др.; имеется в книге и венок полусонетов с магистралом («Вечность») и так называемые сюиты — циклы из десяти, двадцати и более самостоятельных семистиший, объединенных сквозной темой. Таковы сюиты «Возврат», «Чрез даль веков», «Атма», «Неведомое», «Тени» (последняя посвящена поэту Дмитрию Магуле, многолетнему другу Голохвастова). Повсюду в книге заметно стремление к точной грамматической рифме и, кажется, что ради достижения этой цели автор предпочитает избитую, но точную рифму оригинальной, но приблизительной. Пять тем являются в «Полусонетах» ведущими: пейзажная, эротическая, медитативная, церковно-религиозная и ностальгическая лирика. Темы нередко переплетаются. Например, пейзаж становится источником поэтического вдохновения, поводом медитативного настроения, ностальгических воспоминаний («благословенное былое»), обрамлением любовного чувства. Природа для поэта — творение Творца, в ней дышит благостное начало. В медитативной лирике мысль Голохвастова направлена на постижение высшего начала, но она часто выражена метафорами, которые уже в послепушкинское время воспринимались как условно-поэтические. Парадоксальность стихотворений Голохвастова состоит в том, что сквозь книжную лексику и не вполне оригинальную образность просвечивает личный неповторимый опыт и живое неподдельное чувство.

Вместе с основными темами встречается несколько сопутствующих: самый настойчивый — мотив реинкарнации. Для Голохвастова не раз писавшего стихи по влиянием индийской философии или в подражание индийским поэтам, этот мотив случайным не был. В «Полусонетах» лучшим примером является сюита «Атма», стержневая мысль которой — «О воплощеньи в жизнь другую». Эта сюита интонационно близка оде XVIII столетия. В «Атме» предчувствуется будущий мастер эпического жанра.

О характере и достоинствах книги писал в предисловии к «Полусонетам» русско-американский литературовед Б.Л.Бразоль (1885—1963): «Теперь, с выходом настоящего сборника в полной мере обозначились наиболее драгоценные свойства ритмической природы полусонета: чистота и ясность напева, сочетающиеся с нежной, как бы акварельной прелестью и воздушностью стиха... Отныне канон полусонета может считаться незыблемо установленным, — в этом неоспоримая заслуга Голохвастова и в этом же заключается историческое значение его сборника». Бразоль считал, что Голохвастов, полностью минуя модернизм, продолжает традиции русской лирики XIX в. в особенности же Лермонтова и Тютчева и наряду с этим итальянских классиков и французских романтиков. Тесную духовную связь с далекой родиной и ее литературными традициями подчеркивал А.Назаров, автор предисловия к коллективному сборнику «Из Америки», в котором напечатано 59 стихотворений Голохвастова (из них 23 вошли в «Полусонеты»). Школа, к которой принадлежит творчество Голохвастова, согласно Назарову, — это поэзия второй половины XIX в.: наследие Ф.Тютчева, А.Фета, А.Толстого, Я.Полонского, К.Случевского и Вл. Соловьева. Назаров отметил, что Голохвастов — по преимуществу лирик. Сквозь его ранние лирические пьесы еще трудно было разглядеть будущего оригинального эпического поэта, автора монументальной (в 8-9 тысяч строк) визионерской поэмы «Гибель Атлантиды». Критик отметил отсутствие в стихах Голохвастова «какого-либо типично американского отпечатка», «своеобразную несовременность», и вместо злободневных откликов — религиозно-мистические мотивы: «у Голохвастова они проникнуты чувством покорности судьбе и обаянием безропотного фатализма» (Из Америки. С. XIV). Аналогичные наблюдения находим и в отлике Б.Бразоля: «Думы о потустороннем не переходят у него, как у Толстого или По, в животный ужас перед неизбежным, а разрешаются кроткой верою в некое Благостное Начало, в котором примиряются бытие с небытием, временное с вневременным, мгновенное с вечным... В этом мистическом истолковании здешний наш путь, заключенный в условные рамки весомого и видимого, оказывается лишь концом начала, а не началом конца» (Предисловие к «Полусонетам». С. XI—XII).

Вадим Крейд (США)

ГОРЛИН Михаил Генрихович (1909—1943)

«Путешествия» (Берлин: Петрополис, 1936) — единственная прижизненная книга стихов молодого поэта и литературоведа М.Горлина, который любил эксперементировать с размером стиха, любил верлибр, что нашло свое отражение в книге. Его всегда считали романтиком: «Вот он, светлый город у ровного синего моря, / Светлый, как те марципановые из детских ночей. / Дзенькают колокольчики на белолобых башнях» (с. 13). Горлин любил писать о фантастических путешествиях, о сказочных мирах: «Если ты будешь сидеть совсем тихо / Не двигаясь и даже не улыбаясь, Я расскажу тебе о звездочетах, / О попугаях в разузоренных халатах, / О путешественниках и об обеде, / О рождественском обеде из старых романов, / Где герой, от жара страсти позабыв про пудинг, / Украдкой целует легчайшую руку» (с. 34). *М.Цетлин* отозвался о книге Горлина: «Небольшая книжечка стихов молодого историка литературы, автора интересной работы о Гофмане. Она напоминает о предмете его занятий... Стихи М.Горлина — веселая лирическая игра и нельзя отрицать, что многое в них остроумно и ярко... Удачных стихотворений в книге больше, чем неудачных» (СЗ. 1936. № 52. С. 440).

В.В.Леонидов

ГОРНЫЙ Сергей (1882—1949)

«Пугачев или Петр? Душа народа. Психологические этюды» (Берлин: Кирхнер и К°, 1922). Эту небольшую книгу Сергей Горный написал вскоре после переезда в Берлин в 1922. До этого писатель, бывший некогда одним из популярных авторов «Сатирикона», участвовал в гражданской войне, получил штыковое ранение, едва не погиб в плену у махновцев. Все пережитое не могло не отразиться на его творчестве. Подобно многим другим, он пытался осмыслить происшедшее в России. Горный буквально обрушился на русскую интеллигенцию допустившую гибель страны: «Вот этот творящий погромы мужик, вот эти засевшие в советских недрах интеллигенты, вот эти, примазавшиеся к ним чиновники, сделавшиеся социалистами и социалистиками — разве все это не наши знакомые? Разве это не Платоны Каратаевы, не Пьеры Безуховы, не Верховенские, не Смердяковы? Все они же. Безумная толпа Каратаевых с мечтою о золотом царстве, со взыскующей тоской или о царской, пропавшей грамоте, или о "селянской" земле и воле. Интеллигенты оторванные от жизни, ушибленные о Гегеля, Михайловского или Маркса с Каутским» (с. 27). Критик, писавший под псевдонимом В.Е.Т. (В.Татаринов), очень высоко оценил «Пугачева или Петра?». «Горный подходит к... элементу трагедии русской интеллигенции. Весь ужас свершившегося, всю тяжесть вины перед Родиной и народом он возлагает на ее плечи... Мало ответить книжно, нужно всем сердцем познать истину. И маленькая книжка Горного этому помогает» (Руль. 1922. 24 сент.). Совсем по-другому отозвался о Горном *Роман Гуль*: «Нового в смысле содержания он не дает ничего... В стиле автора — обилие эпитетов. Но напрасно он думает, что это придает большую образность его прозе» (Новая русская книга. 1922. № 9. С. 19).

В.В.Леонидов

«Санкт-Петербург: Видения» (Мюнхен: Милавида, 1925; СПб., 2000). Книга была написана в излюбленной манере Горного, с описанием деталей всматривавшегося в свое детство, в дореволюционное прошлое. Он иследует приметы своего санкт-петербургского детства. Восторженное предисловие написал к этой книге *Иван Лукаш*: «Это маленький Санкт-Петербург из шкатулки детства, когда мы были гимназистами, гонялись по льду, летали на зеленых санках через Неву к Сенату... Этот маленький Санкт-Петербург — сказка о том, что уже было и будет когда-то снова» (с. 6). Среди всей «бытовой» прозы Горного эта книга была наиболее запоминающейся: «Горный любит "свой" Петербург нежной и интимной любовью. Для него дороги каждый переулок, каждая улица и каждый угол близок и мил ему. И от этой любви чувство грусти ложится густой тенью на всю его книгу», — писал в рецензии Б.Николаевский (Перезвоны. 1926. № 17. С. 522). «Память — это талант, хранящий в себе источник неизъяснимых наслаждений и невыразимых печалей, — считает В.Е.Татаринов. — Этим талантом Горный одарен в какой-то прямо чудовищной пропорции» (Руль. 1926. 3 февр.). «Талант воспоминания дает не только неизъяснимые наслаждения, но и горечи неизреченные, — повторяет критик. — Прошлое, облагороженное памятью, становится таким драгоценным, что невольно с Горным повторяешь нашу молитву русских Фаустов: «Господи, верни...» (там же). Сравнивая память С.Горного с кинематографическим аппаратом, «какие, наверное, будут в 25 веке, все схватывающем, все запечатлевающим, не упускающим ни одной черточки, ни одного оттенка», В.Татаринов признается: «Я виноват и перед автором и перед читателями. В критической рецензии надо ведь сказать, хорошая ли книга или плохая, какой язык, какие недостатки и что из всего этого вытекает. Но какая тут критика, когда повторяю это не книга, а чудесный аппарат, ввергающий нас в гипнотический транс и магически переносящий из холодного и скучного города в милую страну воспоминаний. На Родину» (там же). «Гипнотический транс», «магически переносящий» в «страну воспоминаний», заставляет автора другой критической публикации, К.Шумлевича, посвятить большую часть статьи собственным впечатлениям о милом граде, перемежающимся с цитатами из «Санкт-Петербурга». Критик дает характеристику творческой манере писателя: «Сергей Горный, как видите, пишет своим собственным, оригинальным языком. Если так

можно выразиться, "наивным" языком. Он вспоминает далекие годы детства, и его воспоминания выливаются в тех местах, по крайней мере, где речь идет об этом времени, в описания, приноровленные к детскому мировоззрению. Автор, может быть невольно, рассказывает свои рассказы «под Андерсена» (Новое время. 1926. 24 июля). Отмечая «несомненный талант», «трогательную искренность» Горного, впадающего порой в «простительную сентиментальность», Шумлевич видит его особенность в написании миниатюр: «Это художник-деталист, мастер филигранной отделки» (там же). Намного прохладнее встретил «Видения» критик, выступающий под псевдонимом «Н»: «История с шарами, пасхальными яйцами, водопой лошадей — все это изложено превосходно, с воскрешающей живостью, но нагроможденные одна на другую, эти подробности несколько утомляют, и из детских клочков воспоминаний все же не сложился образ Санкт-Петербурга» (ПН. 1926. 18 февр.). Напротив, постоянный «апологет» творчества Горного *П.Пильский* в оценках не стеснялся: «На этот города взирали разно и различно ощущали его таинственную душу. И только никто до сих пор не окутывал его такой нежностью, как Сергей Горный» (Сегодня. 1926. 24 янв.).

В.В.Леонидов

«Всякое бывало» (Берлин: Изд-во писателя, 1927). В сборник вошло 19 рассказов писателя. Рассказы Горного — это воспоминания гимназиста, его детских игр и впечатлений детства. Здесь и встречи с отцами-иезуитами в Петербурге, и приезд в гимназию, и школьные уроки греческого, и вырезание игрушек из цветной бумаги к Рождеству, и первая юношеская любовь, и первые утраты близких.

В.Ладыженский считает, что рассказы книги «Всякое бывает» распадаются на две группы. В первую, по мнению критика, входят воспоминания о детстве и годах ученичества: «В правдивости быта и психологического анализа детских и юношеских переживаний сила рассказов С.Горного. — Вспоминая свое детство и юность, редкий из читателей не встретит себя и не согласится с автором, что всякое бывало» (В. 1927. 20 окт.). «Всякое бывало. Бывает и, казалось бы невозможное. Бывает и потеря родины, и раны в плену у Махно, и лагери на острове Кипре и беженское скитание, чему у С.Горного посвящена другая группа рассказов», среди которых самым значительным Ладыженский считает «Его жизнь». Критик видит «полную внутренней тревоги» задачу автора в том, чтобы «проследить эту страшную, выбитую из колеи жизнь, а, главное, понять до конца ее смысл». «Основным свойством таланта С.Горного, — пишет рецензент, — надо признать соединенное с психологическим анализом вдумчивое и чуткое отношение к жизни. За разработкой фабулы рассказа и чеканкой типов и образов автор не гонится, для этого не хватило бы у него прежде всего эпического спокойствия. Он весь в лирике, в поисках, он ярко субъективен вплоть до пейзажа... от этого нельзя его читать, перелистывая, между прочим, а следует прочитать, а иногда и перечесть, любуясь тонкостью его алмаза, как любуемся филиграном ювелирной вещицы» (там же). Оценку этой книге и всему творчеству Горного дает *Кирилл Зайцев*: «Сергей Горный — своеобразный писатель. Основное его свойство то, что он, в сущности, совершеннейший дилетант. То есть человек без подлинной писательской школы... Он ничего не может выдумать... Его подлинная сила — это способность воспроизводить конкретно пережитое. Он воскрешает прошлое в его бытовой уютности с осязательностью, иногда почти чудодейственной... В этом Сергей Горный — но только в этом — настоящий писатель!» (Россия. 1927. 22 окт.).

В.В.Леонидов

ГОРЬКИЙ Максим (1868—1936)

«О русском крестьянстве» (Берлин: И.Ладыжников, 1922). Книга появилась в начале октября 1922. Одновременно в том же издательстве вышла на немецком языке. В России два фрагмента опубликованы в журнале «Рупор» (М., 1922. № 1) под заголовком «Что будет с Россией? (О русском народе)» с предисловием от редакции: «Какое будущее ожидает Россию? На этот вопрос, который приобрел в Европе особый интерес накануне Генуэзской конференции, М.Горький в четырех статьях: "Анархия", "Жестокость", "Скептицизм" и

"Завтра", — недавно написанных в Германии и напечатанных в датской газете "Политикен" и итальянской "Secolo", пытался ответить с пророческой ясностью, как с точки зрения изменчивых политических условий, так и основных черт русского национального характера». Отдельное издание анонсировалось в русских изданиях за рубежом. *А.Ященко* в «Новой русской книге» (1922. № 8 (август). С. 6—8) предварял появление книги как будущее «литературное событие», с которым можно соглашаться или не соглашаться, но «пройти молчанием нельзя». По его определению, «сердце с трудом мирится» с «жестокими словами» писателя о русском народе. Развернутый полемический анонс напечатала газета «Сегодня» (1922. 1 окт.). В нем выделены главные тематические линии книги: значительная ее часть посвящена рассуждениям об исключительной жестокости русского мужика (что подтверждает далекая история — беспощадные восстания, страшные будни недавней революции, суровая правда о мужике, сказанная в русской литературе XIX в.); отсюда выводы: «Жестокость форм революции я объясняю... исключительной жестокостью русского народа», а обвинения в «зверстве» вождей революции писатель называл в связи с этим «ложью и клеветой», «неизбежными в борьбе политических партий». Обзор книги представила также газета «Накануне»: Дюшен Б. М.Горький и русское крестьянство // Накануне. Лит. прилож. 1922. 1 окт. В ином ключе анонсировалась книга в белградском «Новом времени» (1922. 1 окт.), где М.А.Суворин считал, что статья «сводит на нет всю интеллигентскую, революционную фразеологию о русском народе».

Замысел книги относится к первому месяцу пребывания Горького за рубежом. Писатель был оглушен ожесточенностью полемики русской эмиграции с отринувшим ее отечеством. О новом замысле Горький писал 22 ноября 1921 В.И.Ленину, подчеркивая негативные впечатления от того, что пишут за рубежом: «Неприятно, все-таки, видеть соотечественника гниющим в проказе. Собираюсь написать книжечку о русском народе, сиречь — о мужичке нашем, о том чуждом дяде, на которого работаете Вы и который постепенно поглощает остатки революционной энергии русского рабочего. Книжечка, конечно, явится апологией советской власти, — она одна только и могла поднять на ноги свинцовую массу русской деревни, и одно это вполне оправдывает все ее грехи — вольные и невольные» (Неизвестный Горький (К 125-летию со дня рождения). М., 1994. Вып. 3. С. 40). 26 декабря 1921 Горький писал И.П.Ладыжникову о начале работы: «...идет тяжело... пишется мрачно». 8 января 1922 ему же сообщал об окончании труда. Своим замыслом писатель делился с художником В.Карриком: «Скоро выйдет отдельной брошюрой моя статья о крестьянстве... Вы убедитесь, что я не очень обидел мужика. Суть только в том, что за время революции мужик сожрал интеллигенцию и рабочий класс, т.е. — сожрал-то не только он, но — он остался хозяином страны и скоро покажет себя очень сурово-скупым, узким, неверующим ни во что человеком. В таком виде он, конечно, долго не проживет, но все же — временно — создаст весьма тяжелые условия жизни. Так что кое-кто и большевиков вспомнит сочувственно» (Хьетсо Г. Максим Горький: Судьба писателя. М., 1997. С. 209). Писатель ждал полемики вокруг книги, о чем замечал в письме А.П.Пинкевичу 12 января: «Кончил статью о мужике — меня будут ругать за нее справа, слева, со стороны, сверху и снизу» (Архив А.М.Горького: ПГ-рл-30-41-12). 5 октября 1922 Горький послал немецкий перевод статьи Р.Роллану, как он писал — «маленькую книжку, насыщенную большим горем». Уже 12 октября Роллан откликался: «Книга интересна своим трагизмом... мне кажется, что "великая скорбь", которой проникнута Ваша книга, сопровождала Вас на протяжении почти всей Вашей жизни». Роллан вступал и в полемику с Горьким: «Я полагаю, дорогой друг, что все описанное Вами является частью неумолимого целого, ответственность за которое трудно возложить на один народ, каким бы он ни был. Требуется не так уже много, чтобы пробудить в народах Запада склонность к холодной жестокости, которую Вы с ужасом отмечаете у русских крестьян» (М.Горький и Р.Роллан. Переписка (1916—1936). М., 1995. С. 43—44).

Ожесточенное неприятие в среде эмиграции вызвали главные горьковские положения: о жестокости как национальной черте русских, определившей и жестокость рево-

люции, и попытка апологии новой власти. В.Чернов писал о неполноте правды Горького о народе: в нем, кроме темноты и жестокости, надо видеть доброе и светлое (Воля России. 1922. 15 окт.). Одним из самых непримиримых оппонентов стал *А.Яблоновский*, выступивший с рядом статей: «Адвокат дьявола» // Руль. 1922. 12 окт.; «Ослиный мост» // Сегодня. 1922. 13 окт.; «Волки и овцы» // Сегодня. 1922. 22 окт. В первой из них он писал: «Совершенно напрасно «сын народа» г. Горький мажет дегтем «русские ворота» и с азартом защищает безупречность «вождей революции». Статью заканчивала гневная филиппика: «Кровь русского народа нельзя засыпать песочком и нельзя лжесвидетельством знаменитого писателя закрывать от всего мира звериную морду большевизма и окровавленные руки его «вождей». В следующей статье Яблоновский называл Горького «певцом во стане красных воинов»: он строит «ослиный мост» для «гг. вождей», которые могут «перейти в историю, не запачкав своих белоснежных одежды ни в крови, ни в грязи». И в третьей статье он продолжал тему «вины» и «оправдания»: зверства нашей «звериной эпохи» нельзя, как то делает «г-н Горький», «поставить на счет народ-палача и народа-мучителя», возводя в «святые» русской революции «ее идейных вождей». Критик ставил Горького в ряд с советскими поэтами, которые «находят слова оправдания и для коммунистического ислама, и для коммунистической инквизиции и всю кровь революции хотят размазать на лице русского народа».

Резко выраженный Горьким в статье негативизм оценок «русского народного характера» («полудикие, глупые, тяжелые люди русских деревень» не способны испытывать, подобно человеку Запада, «уважение к труду, чувство собственного личного значения») стал предметом постоянной критики писателя. С его именем непременно связывали «антикрестьянство», даже «крестьянофобию». С.П.Мельгунов в книге «Красный террор в России. 1918—1923» (Берлин, 1923), в которой он выступал против «ужаса политического террора» как «величайшего преступления перед демократией и социализмом», полемизировал и с Горьким: «Максим Горький в брошюре "О русском крестьянстве" упрощенно ответил: "Жестокость форм революции я объясняю исключительной жестокостью русского народа" ... Русский писатель, не только сочувствующий русскому коммунизму, но и имевший с ним более прямые связи, снимает ответственность с творцов террористической системы и переносит ее на темноту народную... Едва ли есть надобность защищать русского крестьянина, да и русского рабочего от клеветы Горького: темен русский народ, жестока, может быть, русская толпа, но не народная психология, не народная мысль творила теории, взлелеянные большевистской идеологией» (Красный террор в России. М., 1990. С. 7).

В разноликой русской эмиграции выражались и мнения в поддержку брошюры Горького. Таковы суждения *Р.Гуля*, художника *Б.Григорьева*. Гуль сопоставлял свою книгу «Ледяной поход», изображавшую будни кровавой народной распри, с горьковской. Об этом он писал ему в 1923, прося дать краткое предисловие к немецкому переводу своей книги: «Я обращаюсь к Вам не только потому, что Вы Максим Горький, хорошо известный западному читателю, но и потому, что Вы давно, остро ставили в литературе тему «русской жестокости», в упор придвинув ее книжкой «О русском крестьянстве». «Ледяной» же «поход» — попытка сказать малое слово на ту же тему» (Из писем Р.Гуля М.Горькому // Независимая газета. 1998. 27 марта: Кулиса. Прилож.). 14 июля 1926 Б.Григорьев писал Горькому: «Я же был из первых, кто выучил наизусть Вашу брошюру «О русском крестьянстве», она меня очень поддержала в моих собственных работах и мнениях. Было в Америке в журнале, одном (из левых), даже сопоставление меня с Вами по этому поводу: о русском народе наши крайние суждения» (Архив А.М.Горького. КГ-3-11-16).

И.А.Ревякина

«Мои университеты» (Berlin: Kniga, 1923). В книгу вошли, кроме повести «Мои университеты», рассказы и воспоминания — «Сторож», «Время Короленко», «О вреде философии», «О первой любви», «В.Г.Короленко». Замысел цикла произведений, продолжающих первые две части художественной автобиографии писателя — «Детство» и «В людях», относится к началу 1922. 23 февраля Горький сообщал П.П.Крючкову: «Написал о Короленко, пишу третий том автобиографии» (Горь-

кий М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1973. Т. 16. С. 540). Третья часть автобиографии первоначально называлась писателем «Юность», а примыкающие к ней произведения объединялись заголовком «Среди интеллигенции» (Там же. С. 540, 557). Ранее другого были закончены воспоминания о Короленко, умершем в декабре 1921: его чтил Горький, ему был многим обязан своим вхождением в литературу. Отрывки из написанного появились в «Новой русской книге» (1922. № 8), затем в «Летописи революции» (1923. № 1) и «Красной нови» (1923. № 1). Повесть «Мои университеты» закончена к началу декабря 1922, а в отдельном издании книга с тем же названием вышла в марте—апреле 1923. Повесть «Мои университеты» посвящена юношескому становлению Алексея Пешкова в 1884—1888. Рассказы и воспоминания, продолжающие повесть, раскрывают последующие годы духовного и нравственного самоопределения атобиографического героя. Происходящее относится к 1888—1895 и 1901. Произведения объединены общей тематикой исканий юноши «среди интеллигенции». Пешков рано почувствовал опасность разрыва между интеллигентами и простым народом для жизни общества, а также между чувством и разумом в судьбе отдельной личности.

О воспоминаниях, потом вошедших в книгу, восторженно отзывался *С.С.Юшкевич*. В письме Горькому 3 февраля 1923 он замечал: «Прекрасны Ваши воспоминания об *Андрееве*, сильнее — о Короленко» (Там же. С. 559). В апреле Горькому писал *Ф.Степун*: «С громадным наслаждением прочел «Университеты». Задержу... чтобы написать рецензию» (Архив А.М.Горького: КГ-п-73-18-2). В письме 27 ноября, после выхода его рецензии, он подчеркивал свою особую оценку стиля горьковской автобиографии: «В типах "университетов" есть то, что, на мое ощущение, иногда портит Вашу большую живопись. Слишком крепкий миросозерцательный настой образов, какой-то если не мозговой, то все-таки печоночный интеллектуализм, но об этом я сказал в рецензии, по-моему, очень мягко» (М.Горький и Ф.А.Степун. Переписка / Публ. И.А.Бочаровой // De visu. 1993. № 3. С. 146—147). В рецензии на книгу Степун размышлял над общими чертами писательского стиля Горького в сопоставлении с традициями и новейшими исканиями. Критик считал, что Горького не коснулись «метания» русской литературы «в поисках новых стилистических путей», но он, тем не менее, как художник «не устарел». Сравнивая современного Горького с *А.Ремизовым*, «витиеватым», архаизированным, и *А.Белым*, «единственный язык» которого осложнен «заумною гимнастикой духа», Степун писал о подлинности и естественности его стиля: «Как будто нет ни стиля, ни языка, ни фразы, а есть только образы, и даже не образы, а прямо люди, города, Волга». Прочитанное, дополнял критик, «не кажется нам искусно воздвигнутым миром художника, а извечно стоящим действительным миром, не искусством, а жизнью» (СЗ. 1923. № 17. С. 479). По мнению Степуна, Горький продолжал стилистическую традицию Л.Толстого, в то время как многие его современники «тяготели» к Гоголю и Достоевскому: «Но, конечно, при Толстом он не мастер, а подмастерье. Толстой все может, а Горький — с выбором. Природу работает хуже людей. И среди людей его удаются мужчины лучше женщин и социальные низы лучше верхов и интеллигенции» (с. 480—481). Нечто от Толстого Степун видел у Горького в «пристрастии к рассуждениям»: «Искусство Горького много любвеобильнее и мудрее его взглядов на жизнь, его веры в разум, его романтики, просветительства и гуманизма». Когда Горький, считал Степун, «смешивает» «описания», «правдивые и зоркие», с «размышлениями» (это отмечено по отношению к рассказу «Сторож»), он «словно сам себе крылья рубит» (с. 482). Отмечена в рецензии емкость художественного слова Горького: «десятки людей», о которых рассказано, «остаются в памяти читателя резко очерченными и вполне законченными образами». Находил Степун в цикле автобиографических произведений и горьковское пересечение с традициями Достоевского: «Горький не любит Достоевского. В своих оценках как России, так и свойств русского народа он прямой антипод Достоевского. А все же та Россия, которую чувствует и художественно утверждает Горький, очень близка России Достоевского. Философствование, как единственно серьезное дело жизни, человек, как величайшая загадка жизни, Бог как вечная мука человека, соблазнительность грехов как вызов Богу, органическое корневое единст-

во смрадного и святого, гениального и никчемного, напряженнейшей внутренней жизни и полной внешней бездеятельности, самопожертвования и звериной жестокости — все это характерные черты России Достоевского, и все они до единой налицо в тех жутких, бесконечно даровитых и загадочных людях, которые нарисованы Горьким в его воспоминаниях» (там же.). Степун завершал разбор выводом о современности произведений, вошедших в книгу, написанных недавно, уже после событий революции: «Все же вместе они каким-то таинственным образом разгадывают загадку России и приближают к нам то, что в ней происходит... Почему? — Думается, потому что своими глазами видишь, до чего все то, что сейчас в ней свершается, глубоко связано с ее народной душой, до чего органически изживает она свои страшные судьбы» (там же).

Г.Адамович в посмертном очерке о Горьком особо выделял автобиографические произведения. Он видел в них характерное для творческого дара писателя: острую социальную тревогу, сочетаемость «очерковости» и подлинно поэтической одушевленности. Критик отмечал: «В "Городке Окурове", в "Детстве" и других автобиографических повествованиях, в длинном ряде прекрасных — порою даже незабываемых, как "Страсти-мордасти" или "О тараканах" — рассказов мелькает множество метко очерченных людей. Подлинные ли это образы? Не совсем. Скорей — силуэты, наброски, в целом складывающиеся в необычно живописную "панораму". Несколько поверхностная их одушевленность... заставляет задуматься: не "очеркист" ли Горький по природе своего дара..? Сомнение это законное, но исчезающее по мере вчитывания. У автора "Моих университетов" есть тема, есть общий, постоянный, свой замысел, — есть, значит, то, что и делает писателя поэтом. Созданные им люди объединяются, и вместе поднимают вопрос о положении человека в мире, вопрос мучительный и трагический, то суживающийся до исторически-национальных рамок... то оттесняющий их и встающий во всей своей вечной беспредельности. Мировое взволнованное сочувствие творчеству Горького только этим и было вызвано» (Адамович Г. Максим Горький // СЗ. 1936. № 61; цитируется по: ЛО. 1962. № 5/6. С. 38).

И.А.Ревякина

«Заметки из дневника. Воспоминания» (Берлин: Kniga, 1924). Первоначально большая часть очерков и воспоминаний печаталась в журнале «Беседа» за 1923. В № 1 (вышел в мае): «Могильщик», «Смешное», «Мечта», «А.А.Блок» (последний отрывок), «Паук», «Люди наедине сами с собою», «Палач», «Испытатели» (первая часть); в № 2 (вышел в августе): «А.А.Блок» (три первых отрывка), «Из дневника», «Чужие люди», «Садовник», «Неудавшийся писатель», «Ветеринар», «Герой», «Законник». В «Красной нови» (Москва) впервые появились: 1924. № 1 — «Городок, «Знахарка»; № 2 — «Пожары», «Н.А.Бугров», № 3 — «Пастух», № 4 — «А.Н.Шмит». Впервые в «Прожекторе» (Москва) напечатаны «О войне и революции» (1924, № 3), «Дора» (1924. № 4). Очерки «Учитель чистописания», «Монархист», «Петербургские типы», «Отработанный пар», «Быт», «Из письма», «Митя Павлов», «Вместо послесловия» впервые появились только в книге, вышедшей в июне 1924. Замысел цикла очерков и воспоминаний относится к концу 1922. 7 декабря Горький писал Р.Роллану: «Затеваю книгу «Русские люди». Эта книга, наверное, будет интересна для Европы» (М.Горький и Р.Роллан. Переписка (1916—1936). М., 1995. С. 47). Некоторые из очерков в 1923 появились в переводе на французский в журнале «Europe». Завершая цикл, Горький сообщал Роллану 6 августа 1923: «Бешено работаю. Использовал часть своего «Дневника»; кажется, из этого получится оригинальная книжка» (М.Горький и Р.Роллан. С. 61). Преобладающая часть цикла — портретные очерки русских людей, с которыми писатель встречался в разные годы. В их биографиях он подмечал и выделял важное, судьбоносное — исторически и национально. Документальность соединена в цикле с публицистикой.

На публикацию «заметок» и воспоминаний в двух номерах «Беседы» откликнулся *Ю.Айхенвальд* (Каменецкий Б. Литературные заметки // Руль. 1923. 27 мая, 2 сент.). Он расценивал новые произведения Горького в духе заявленной им ранее позиции об «ограниченном», «нещедром даровании» писателя («Силуэты русских писателей». Берлин, 1923. Т. 3. С. 223—224). Отметив появление «заметок» вместе с рассказом «Отшельник», Айхенвальд в первой статье

писал: «И там и здесь многие страницы производят обычное для нашего автора впечатление сочиненности, и тонут в ней отдельные крупицы правды». К «небылицам» относил критик те «афоризмы и складные изречения», которых немало в речи персонажей очерков. Отдельные ценные штрихи признавал рецензент в «Людях наедине сами с собою», но и здесь увидел нарушения «меры и такта», даже «угнетающую непристойность» (в описании девушки перед картиной Крамского «Христос в пустыне»). В отзыве на № 2 «Беседы» Айхенвальд продолжал тему «сочинительства», «стилизации жизни» у Горького, говоря о его воспоминаниях: «Например, себя и Блока, как собеседников, он изобразил в таком виде, как будто они, по Чехову, «хочут свою образованность показать», образованность по *Рубакину*, по Богданову...» Недоверие к горьковскому портрету Блока Айхенвальд подкреплял теми «отклонениями от фактической правды», которые он нашел в воспоминаниях о похоронах Чехова: «...дух стилизации и дух дешевого изобличения требуют... представить всю печальную церемонию как пошлость... память изменила забывчивому беллетристу, и он написал картину безусловно неверную». Во второй статье критиком выделен очерк «Садовник»: «Местами дневник Горького все же занимателен, и сквозь сочиненность его иногда прорываются живые штрихи, — там хотя бы где мелькают сцены и люди из нашей февральской революции, ее серые солдаты, «везущие за собой на веревочке пулеметы, точно железных поросят», или тот садовник из Александровского сада, который в самые горячие моменты уговаривал этих голодных, усталых и злых солдат не мять травы... и они слушались его». Выход двух номеров «Беседы» был отмечен в «Современных записках» (1923. № 17. С. 491—493) краткой аннотацией *М.Осоргина*. Он упоминал о публикации в обеих книжках журнала горьковских «заметок мемуарного характера и отрывков из дневника», а также рассказа «Отшельник».

Сам Горький относился к своей книге неоднозначно. В одном из писем *В.Ходасевичу* называл очерки скучными (НЖ. 1952. № 30. С. 191). В письме М.Ф.Андреевой 7 октября 1923, однако, выделял их экспериментальность: «Должен сказать, что... значения им не придаю: это — мусор, который необходимо было выбросить из души и памяти, чтоб он не мешал работать. Гораздо больше значения «Заметки» имеют как уроки «чистописания», которые я сам себе даю, желая выучиться писать без лишних слов и готовясь к серьезной работе» (Горький М. Полн. собр. соч. М., 1973. Т. 17. С. 568).

И.А.Ревякина

«Дело Артамоновых» (Berlin: Kniga, 1925). Произведение о трех поколениях буржуазного рода задумано в 1916, в конце которого в журнале «Летопись» появилось объявление, что в течение 1917 будет напечатана повесть «Атамановы». Реализация замысла откладывалась, и основная работа над последней редакцией произведения протекала в 1924 и 1925. Повесть вызвала разноречивые оценки. Впечатляемость реалистической панорамы русской жизни на протяжении предреволюционных десятилетий высоко оценил Д.А.Лутохин (Воля России. 1926. № 4. С. 161—165). Об этом он писал и в письме Горькому: «Громадное полотно, выписанное с тщательностью миниатюристов, украшавших рукописные святые книги — акварелью. Полувековая история одного из родов, созидавших Новую Россию — и продолжающих созидать (Илья Петрович) — какая громадная и важная тема. Язык магический, по-особенному сочетающий особенные слова... Как волшебны слова о свадьбе, о Пауле Менотти. Эпизод с ней соблазнительнее "Цветов зла" и только фраза о том, что по ее уходе люди пили и ели нехорошо, убеждает, что Вас яды не опьянеют» (Архив А.М.Горького. М., 1976. Т. 14. С. 403). Восторженно отзывался о произведении в письмах к писателю также художник *Б.Григорьев* (Архив А.М.Горького: КГ-ди-3-11-10). Одним из первых на выход повести откликнулся *Г.Адамович* в газете «Звено» (1926. 28 марта; см. также: Адамович Г. Собр. соч.: Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 437—440). Он стремился разобраться в новом произведении, не впадая в крайности оценок — «метафизическую путаницу или в упрощенные эмигрантские толки», что являлось, с его точки зрения, характерным в отношении к Горькому критиков тех лет. Выводы Адамовича не были однозначными: «Этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен. Но одушевления, кото-

рое объединяет и связывает все наиболее значительное в литературе нашего времени, дрожи и внутреннего «пения» в этом романе нет». Признавая сложность замысла произведения, критик отказывал ему в глубине: нет «духа музыки». Адамович разъяснял: «Когда в конце романа выселенный из дому старик-миллионер Артамонов гневно отшвыривает корку черствого хлеба, последнее свое достояние, — читателю все-таки становится грустно. Люди жили, работали, скопидомничали, боролись — все ни к чему. Я сказал, что в романе удушливый воздух. Да, — потому что все в нем происходит в грубейших, в самых низких плоскостях жизни, где люди только и делают, что вырывают друг у друга корки хлеба, держат один другого за горло, «борются за существование». Ни искры света в этом аду, ни проблеска духа. Пожалуй, в России «Дело Артамоновых» сойдет за образец классового творчества, и право, на это есть некоторые основания. Конечно, второй план, второй смысл в романе есть, и, как всякое художественное произведение, роман Горького не исчерпывается рассказанным в нем случаем. Но быт так тяжел, так тленен, что за ним почти ничего не видно. Люди похожи на куски мяса и костей, а душ в них нет» (с. 439). Позднее о безрелигиозном гуманизме Горького в связи с целостным анализом его творчества писал *Г.П.Федотов*. В «Деле Артамоновых», как и других произведениях о «крепком и жестоком» быте купечества, «хозяев», Федотов отмечал «особое чувство классового самосознания» Горького: «сознательную ненависть», но и «уважение за органичность и силу» («На смерть Горького» // Федотов Г.П. Полн. собр. соч.: В 6 т. Paris, 1988. Т. 4. С. 38).

Д.Святополк-Мирский расценивал «Дело Артамоновых» как «несомненно лучший из романов» писателя: «Это подлинно социальный роман, в котором художественная сторона органически соединена с социально-познавательной» (Версты. 1927. № 2. С. 256). Критик называл Горького «Агасфером Идеи», едва ли способным «дать «положительный образ», равный по силе «Делу Артамоновых» (с. 257), развенчавшему «духовную нищету русского буржуа» и его «беспочвенность» (там же).

В 1928 появился исторический социокультурный очерк «Судьбы русского хозяина» В.П.Рябушинского, представителя одной из самых известных капиталистических династий России (Русский колокол. 1928. № 3; см. также: Русскій міръ. М., 2000. № 1. С. 37—42). Рябушинский прямо не оспаривал горьковскую точку зрения о неизбежной деградации буржуазных родов в смене поколений (см.: Горький М. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 508 и др.). Однако на исторических примерах развития ряда промышленных династий он показывал, что успехи и рост русского предпринимательства обеспечивались совокупными и преемственными усилиями, как правило, на протяжении нескольких поколений, обогащавших опыт друг друга. Объективно достоверные данные Рябушинского содержали полемику с классовой позицией писателя. Через многие годы негативно отзывалась о произведении *Н.Берберова*. Она сравнивала «Дело Артамоновых» с рассказами, созданными непосредственно перед тем в период близкого общения с Горьким и его семьей в Германии и Италии (Саарове и Сорренто): «Между 1921 и 1925 годом он не поучал, он писал с максимумом свободы, равновесия и вдохновения, с минимумом оглядки на то, какую пользу будущему коммунизму принесут его писания. Он написал семь или восемь больших рассказов как бы для себя самого <"Отшельник", "Рассказ о безответной любви", "Рассказ об одном романе", "Карамора", "Анекдот", "Репетиция", "Голубая жизнь", "Рассказ о необыкновенном">, это были рассказы-сны, рассказы-видения, рассказы-безумства. "Артамоновы" оказались схождением с этой плоскости вниз, к последнему периоду, который сейчас читать уже очень трудно. Из советских критиков, кажется, ни один не понял и не оценил этого периода, но сам Горький чувствовал, что стал писать иначе... Почему эти годы оказались для него такими? Легкий ответ: потому что он жил на Западе и был свободен от российских политических впечатлений... был — после революционных лет — отдых... была личная жизнь... Был момент судьбы, когда писатель остается наедине с собой, с пером в руке и настежь открытым сознанием» (Берберова. С. 226).

И.А.Ревякина

ГОРЯНСКИЙ Валентин Иванович (1887—1949)

«Парфандр и Глафира: Роман» (Париж: Изд. сына автора, 1956). Роман в стихах написан в 1949 и посвящен «памяти сына моего Антония», расстрелянного фашистами в годы оккупации Франции. Первоначальные прозаические наброски к роману — «Парфандр», «Качнувшаяся колокольня», «Воздушные театры» и др. — опубликованы в газете «Возрождение» (1937. 13 марта, 24 апр., 15 мая). Роман «Парфандр и Глафира» — итоговое произведение В.Горянского, напечатанное уже после его смерти. Автобиографические мотивы и лирические отступления органически сочетаются в нем с повествованием о неразделенной любви «философа мыльных пузырей» Парфандра к прекрасной вдовушке купца — Глафире. В образе главного героя Горянский изображает российскую либеральную интеллигенцию, мечтающую о счастливом браке с Глафирой-Россией. В порыве чистого идеализма Парфандр изобретает универсальный огнетушитель, спасающий от любого пожара (даже пожара мировой революции), мечтает изобрести волшебный раствор, преображающий мир, увлекается созданием «прочного» мыльного пузыря. Но все мыльные пузыри Парфандра неизбежно лопаются, а Глафира отдает предпочтение мужественному брандмейстеру Гроссу, затянутому в черную кожу и напоминающему большевистского комиссара. Он безжалостно разрушает мещанский мирок Глафиры. В пламени пожара погибает весь ее дом вместе с горшками герани и пышными занавесками. Разорение дома «до основанья» оправдывается высшими целями Гросса: как «беспощадный реформатор» он возводит новый мир «своею волею суровой среди умышленных руин». Поток иносказаний в романе сложен и многозначен. Трагикомическая фигура Парфандра выступает то в роли Фауста, то превращается в романтического Пьерро или смешного раба «безрассудной химеры». Горянский пытается оправдать беспочвенный идеализм, сулящий России «преобразование», и одновременно посмеивается над Парфандром, называя его восторженным «рыцарем подвязки». Домовитая хозяйственная Глафира — символ провинциальной России, прочного кондового уклада ее жизни — тоже двойственна. Горянский восхищается прелестями Глафиры и одновременно иронизирует над ее простотой, наивностью, даже глупостью. Смешение высокого и низкого планов рождает комический эффект. Первое появление Глафиры сравнивается с рождением Венеры, но вместо морской раковины она окружена ракушками на комоде, вместо завитков пены — цветными шелками и кружевами, вынутыми из крутобокого кованого сундука. Реальность и вымысел постоянно спорят между собой, рождая то сочувственную улыбку, то скептическую иронию. Смешное постоянно переходит в трагическое, комическое сочетается с элементами романтики.

Присущий Горянскому своеобразный панпсихизм рождает выразительные образы «живых» вещей: во дворе Глафиры дышит лиловая туча сирени, ночью ее пугает «скреб по крыше кленовых неспокойных лап», вещи в доме имеют свой характер и свою судьбу. Философия природы, отчасти заимствованная у Тютчева, сочетается у Горянского со способностью ощущать мир духовно-телесным существом. С другой стороны, панпсихизм автора сродни культу вещей и воспеванию «полноцветного мира наружного», свойственного акмеизму. Называя свою поэму романом в стихах, Горянский следует за Пушкиным, прозрачно чистый стих которого служит ему образцом. Но в целом «Парфандр и Глафира» — выражение донкихотства самого автора, пытающегося, как и его герой, создать нелопающийся мыльный пузырь, увидеть истоки трагедии русской эмиграции. Лирические отступления в романе свидетельствуют о кровной близости автора и его героя. Говоря о Парфандре, Горянский признается:

Ведь он мне больше, чем приятель,
И больше, чем старинный друг.
Он — сердца моего недуг,
И я не знаю, кто создатель
И кто создание из нас.

Вступление к роману пронизано щемящими нотами ностальгии. Мысли о навеки утраченной родине, которую поэт покинул в 1920, рождают чувство горечи. Вспоминая Россию, Горянский признается, что дороги назад для него не существует: «Когда б вернулся тихим вором, / Мои же собственные псы меня б загрызли под забором».

Г.Мейер в предисловии к роману писал: «Горянский, создатель и двойник Парфандра, жизненно познал, чего стоило служение

бледным мечтам, и принял религиозно свою долю ответственности за всероссийское крушение. Он не ограничился, как Парфандр, потерявший Глафиру, рыданиями "у фонтана с пустой бутылкою в кармане", но написал поэму, преисполненную духовной цельности, преодолевшую в прообразах раздробительные мечтания, от которых своевременно не уберет нас Бог. Одних прообразов для нашего спасения, конечно, еще не достаточно, но и символическая победа над революционной мерзостью запустения — большое дело. Она вселяет в нас надежду на восстановление грехом раздробленного российского Адама» (с. 15).

Л.А.Спиридонова

ГОФМАН Модест Людвигович (1887—1959)

«Пушкин. Психология творчества: Вторая глава науки о Пушкине» (Париж: I.Povolozky, 1928). Книга является продолжением его исследования «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине». 2-е изд. Пб., 1922. Работа состоит из трех разделов: «Жизнь и творчество», «Вдохновение и труд» и «Творческая память». Критическая переоценка Гофманом сложившейся традиции историко-литературных и текстологических исследований текстов поэта вызвала оживленную полемику не только в советской, но и в эмигрантской печати. Если в первой книге Гофман выступал как судья издателей сочинений поэта, то в «Психологии творчества» он вступает в полемику с *В.Ходасевичем*. По мнению Г.Лозинского, многие из сделанных пушкинистом наблюдений и выводов «останавливают на себе внимание и несомненно войдут в научный оборот, заставят исследователей работать в намеченном им направлении», но не все положения автора и приводимые им примеры, по мысли Лозинского, одинаково убедительны (Звено. 1928. № 6. С. 326). В своей рецензии Н.Дашков (*В.Вейдле*) упрекает автора в том, что в первой главе, обращаясь к вопросу «о взаимоотношении творческой личности с личностью биографической, житейской», ученый не смог разобраться «в настоящей его сложности» и все «сводится к тому, что Пушкин не "фотографирует" жизни и что вместе с тем он — живой человек» (В. 1928. 2 авг.). Все дальнейшие авторские рассуждения, по мнению рецензента, «так же растворяются в общих местах и в ничего не значащих словесных формулах». Так, разделяя творчество поэта на три периода, Гофман считает «общим всем трем, то есть неизменными специфическими чертами пушкинской личности и поэзии, всего лишь «необыкновенно богатое воображение и какой-то чудесный гений поэта». Рецензент пражской «Воли России» В.Родзевич отметил, что в первой главе ученый совершенно справедливо указал на невозможность составления биографии поэта по его произведениям, в каждом из которых не следует видеть исповедь личной жизни и «исследование творчества заслонять историей его существования» (1929. № 1. С. 136). По мнению Гофмана, Пушкин именно в поэзию уходил от волнений и суеты жизни. Для подлинного творчества ему необходимо было душевное спокойствие и отчужденность от мирских забот. В главе «Вдохновение и труд» автор стремился определить, какое место в творчестве Пушкина занимала работа и проверка «алгеброй гармонии». Гофман приводит все вариации и постепенные изменения, внесенные поэтом в стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный». Считая пример этой работы весьма показательным, В.Родзевич сожалеет о том, что исследователем не раскрыта внутренняя сторона проделанной Пушкиным работы. «Почему одни слова заменены другими, в чем именно заключались основные тенденции этих изменений, каким творческим процессам они соответствовали — всего этого не касается М.Гофман». В целом глава, по мнению рецензента, ничего не дает для понимания «психологии творчества». Хотя в ней имеются интересные отдельные замечания. Вывод В.Вейдле еще радикальнее: в книге Гофмана «о психологии творчества все время говорится, но о ней в сущности ничего не сказано», а многочисленные вопросы, возникающие в этой связи, остаются не разрешенными. Разочарован остался исследованием и *Ю.Айхенвальд*, писавший о том, что «если бы можно было понимать под наукой только подбор материала, то работа М.Л.Гофмана встречена была бы с большим удовлетворением, так как она содер-

жит в себе много иллюстраций, много заимствований из великого пушкинского текста и не мало интересных соображений о нем. Но наука предполагает и известные выводы и обобщения... Поражает... печальное несоответствие между средствами, которые он потратил на установление своих тезисов, и самими тезисами» (Руль. 1928. 20 июня). «С заслуженным авторитетом действительного знатока нам предлагают скромные поучения» и, «точно откровения», преподносят самоочевидности. «Неужто это и есть "наука о Пушкине"?, неужто от М.Л.Гофмана не в праве мы были ждать иного...», — вопрошает критик. Наиболее ценной в работе, по мнению В.Родзевича, является последняя часть, занимающая две трети книги, вызвавшая, в свою очередь, неприятие у В.Вейдле. В главе «Творческая память» на многочисленных примерах прослеживаются поэтические реминисценции Пушкина и показывается, как однажды появившиеся образы используются поэтом в последующем творческом процессе. Говоря о творческой памяти поэта, Гофман обращается к поэтике Пушкина, его метафоре, традиционной фразеологии, постепенной выработке поэтического приема. Глубокое знание пушкинских текстов и тщательная работа над ними «позволила автору собрать разносторонний и яркий материал», — утверждает В.Родзевич. Однако, по его мнению, не совсем правильно было бы считать труд пушкиниста книгой по психологии творчества, так как именно о процессе творчества Пушкина, «о создании отдельных образов и целых произведений во всех трех главах сказано очень мало: порою автор только подходит ко всем этим вопросам, но отнюдь не разрешает их» (с. 137). К совершенно противоположному выводу приходит Г.Лозинский, для которого именно «эта последняя часть книги делает ее незаменимым пособием для всякого, кто интересуется психологией творчества Пушкина и его стилем» (Звено. 1928. № 6. С. 330). Рецензент, подписавшийся инициалом «Т.», назвал работу Гофмана «превосходной книгой», заметив, что «нет ничего поучительней и заманчивей, чем таинство творчества Пушкина, раскрытая лаборатория его дел и созданий» (Сегодня. 1928. 14 июля).

Т.Г.Петрова

ГРЕБЕНЩИКОВ Георгий Дмитриевич (1882—1964)

«Чураевы» — эпопея, повествующая о жизни рода сибирских раскольников Чураевых. Автор предполагал выпустить 12 книг, охватывающих сорокалетнюю историю рода, однако написано было лишь 8 книг, из них 7 вышло в печать. Г.Д.Гребенщиков хотел назвать эпопею «Василий Чураев» (по имени главного героя произведения), но затем название изменилось, так как сюжет эпопеи был осложнен многочисленными побочными сюжетными линиями, рассказывающими историю других представителей рода. Кроме того, в действие были вовлечены герои, не относящиеся к роду Чураевых, играющие заметную роль в повествовании. По замыслу Г.Д.Гребенщикова 12 книг эпопеи должны были символизировать ступени духовного пути Василия Чураева, о чем говорят сами названия этих книг. «Братья», «Спуск в долину», «Веления земли», «Трубный глас», «Сто племен с единым», «Океан багряный», «Лобзание змия», «Пляска во пламени», «В рабстве у раба последнего», «Суд Божий», «Идите львами», «Построение Храма». Каждая книга являет собой, при всей зависимости от главной идеи эпопеи, самостоятельное целое. Первая книга в первом издании называлась «Чураевы» (Париж: Русская печать, 1922), но в американском издании получила название «Братья», будучи соотнесена с другими частями эпопеи. В 1921—1922 этот роман под названием «Чураевы» печатался в журнале «Современные записки» (№ 5—10). В 1928 последовало очередное переиздание романа (Париж: Франко-русская печать). В наше время «Братья» (также под заглавием «Чураевы») выдержали 2 переиздания (Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1982 и 1991).

Книга первая — **«Братья»** (Нью-Йорк: Alatas, 1925) начинается с рассказов о Чураевском ските, находящемся в Беловодье (местность в Алтайском крае). Фирс Платоныч Чураев — глава крепкой, дружной семьи, занимающейся охотой, скотоводством и торговлей. Он отец трех сыновей: Анания, Викула и Василия. Младший, Василий, отправлен учиться в Москву. Чураевы — беспоповцы со свойственной алтайским старообрядцам замкнутостью в общении с иноверцами. Патриархальный уклад

общества ничем не нарушаем. Однако автор показывает зыбкость этого уклада, за внешней праведностью которого — преступления чураевского рода, приводящие к катастрофе. Кульминацией этой сюжетной развязки стала сцена собора беспоповцев, на котором Василий открывает все, что знает о преступном роде Чураевых. Фирс проклинает сына и уплывает на плоту навсегда уединиться от мира на пасеке, но гибнет на порогах. Василий со своей невестой Наденькой бегут из Чураевки. Повествование возобновляется через год с лишним. В первой книге показан упадок дотоле незыблемого Чураевского рода. Причиной этой гибели послужил Василий Чураев и, шире, мир, пришедший с ним в скит.

После выхода в свет в 1922 парижского издания первого тома эпопеи *Марк Слоним* писал: «Гребенщиков — типичный представитель "этнографической беллетристики". В этом и сила его, и недостаток... До тех пор, покамест Гребенщиков остается описателем застывшего быта или природы — он хорош, своеобразен, даже интересен художественно. Но не дано ему ни глубокое психологическое проникновение, ни изображение душевных конфликтов и борьбы» («Родник в пустыне» // Воля России. 1923. № 9. С. 79). Первая книга эпопеи самая «этнографическая». С перенесением места действия с раскольничье-крестьянского Алтая в европейскую часть России языковой колорит эпопеи практически исчезает. В.Кадашев определял тематику первого романа: «Основная тема «Чураевых» — столкновение двух миров: деревни — Руси XVI века, еще неприкосновенно сохранившей стародавний уклад, и города — имперской «западной» России XX века... В противоположность столь модному ныне прославлению крестьянских добродетелей, столкновение города и деревни в «Чураевых» разрешается в пользу первого» (Руль. 1922. 16 июля). Похвалив описание деревни в романе, А.Левинсон критиковал изображение Москвы: «Москву Гребенщикова я ценю менее высоко, а особенно интеллигентскую Москву, как видит ее Викул Чураев, первобытный сибиряк; и вещи, ошеломившие его, особенно же идейные навыки столичных людей, их разговоры и чувствования изображены рудиментарно и скучно» (ПН. 1922. 31 янв.). *Г.Алексеев* называл роман «опоздавшим лет на двадцать произведением» и отмечал в нем предсказуемость сюжетных ходов (Новая русская книга. 1922. № 9. С. 14). П.Арбатов давал неоднозначную оценку роману: «Построен роман довольно хорошо: читается он с интересом, сюжет его развивается последовательно, хотя и несколько неторопливо. Конец романа бледен и неубедителен: история падения Чураевых требовала сильных, трагических тонов, не свойственных Гребенщикову» (Новости литературы. 1922. № 1. С. 54).

Книга вторая — **«Спуск в долину»** (Нью-Йорк: Alatas, 1925) повествует о поиске Василием Истины, приведшем его к отказу от прежнего, «ученого» образа жизни и к опрощению. Автор застает его в экспедиции по Востоку, где собрались различного рода исследователи. Василий решает оставить экспедицию — его поиски Бога не увенчались успехом. Если в «Братьях» автор лишь знакомит читателя с главным героем, то здесь показаны его духовные искания.

Книга третья — **«Веления земли»** (Нью-Йорк: Alatas, 1925) предваряется предисловием от издательства, в котором говорится: «Если в первом томе изображена в виде деревни "Чураевки" с ее яркими бытовыми фигурами, суеверием и верой, со страстями и любовью старая патриархальная Россия; если во втором томе эпически рассказано о конце семилетних поисков всечеловеческого блага Василием Чураевым... то в третьем томе автор дает широкую и многообразную картину жизни его героев на земле, как «на великой, неоглядной русской пашне... герои эпопеи, а вместе с ними и Россия, в этом III томе вступают в огненное испытание мировой войны» (с. 5).

Книга четвертая — **«Трубный глас»** [Southbury (Conn.): Alatas, 1927] посвящена рассказу о жизни героев эпопеи в первый год войны. Две темы начинают развиваться в четвертой книге эпопеи: тема подвижничества и тема грядущего человека.

Книга пятая — **«Сто племен с единым»** [Southbury (Conn.): Alatas, 1927] целиком посвящена войне. Василий томится в остроге, где его уважают и заключенные, и тюремное начальство, но духом он пал. Пятая книга, как и следующая, содержит, помимо развития главных сюжетных линий, несколько частей новеллистического плана, посвященных войне. Действующие лица этих эпизодов — второстепенные персона-

жи эпопеи, появлявшиеся и в предыдущих книгах. Тема романа — русский народ в Первой мировой войне.

Шестая книга — **«Океан багряный»** [Southbury (Conn.): Alatas, 1937]. В авторском предисловии сказано: «Шестой том эпопеи почти целиком построен, во-первых, на личных впечатлениях бывшего в Действующей армии автора, а во-вторых, на исторических фактах, взятых от живых участников мировой войны» (с. 6). Основное действие развивается уже не вокруг жизни Василия Чураева, а обращено к судьбе трех новых персонажей: Геннадия Гостева, его молодой жены Наташи и ее брата Владимира Мамонтова. «Чудо» — это название последней главы книги, в которой идет речь о Чураеве. В авторском послесловии Гребенщиков говорит, что основные духовные поиски героев, их горести и радости, и даже глубочайшие страдания, еще впереди.

Седьмая книга — **«Лобзание змия»** [Southbury (Conn.): Alatas, 1952] рассказывает, главным образом, о судьбе племянника Василия Чураева Кондратия и его жены Насти. Действие разворачивается на Алтае. Н.Яновский в статье, посвященной творчеству Г.Д.Гребенщикова, приводит свидетельство Ф.А.Березовского, согласно которому *А.И.Куприн* говорил: «Наше поколение писателей может быть спокойно за судьбу русской литературы, ибо вместо нас останутся молодые и талантливые — Гребенщиков, Чаплыгин и другие» («Гребенщиков в Сибири» // Гребенщиков Г.Д. Чураевы. Иркутск, 1982. С. 407). Вл.Маевский, имея в виду «этнографичность» произведений Гребенщикова, писал, что тот «оказался носителем огромного творческого духа... беря из него <языка> элементы своего творчества и являясь, вместе с тем, творцом развития дальнейших форм языка» (В. 1956. № 58. С. 134). Оценивая эпопею с этической точки зрения, А.Жернакова-Николаева говорит: «Гребенщиков все свое искусство с самозабвением отдал на служение гуманности. ...Во всех произведениях Гребенщикова — логическое развитие творческого замысла, и, как всегда, замысел гармонирует с формой» (В. 1956. № 52. С. 139).

Д.В.Соколов

ГРОНСКИЙ Николай Павлович (1909—1934)

«Стихи и поэмы» (Париж: Парабола, 1936). Единственная книга Н.Гронского вышла посмертно: поэт погиб в результате несчастного случая в парижском метро, успев опубликовать всего три стихотворения, напечатанные отдельным выпуском в Ковно за несколько месяцев до его смерти. Увезенный во Францию одиннадцатилетним ребенком, Гронский, однако, не отвернулся от своих тверских корней («я тверитянин. От твердой кости тверитян») и от России, остававшейся для него единственной родиной. Творческое формирование Гронского проходило под явным и сильным воздействием *М.Цветаевой*. Из ее книги «После России» взят эпиграф к стихотворению «Поезда», которое проникнуто бунтарскими настроениями. Центральное место в его книге занимает поэма «Белладонна», напечатанная вскоре после гибели автора в газете «Последние новости» (9 декабря 1934). С нею тематически, по характеру образов и особенностям поэтического языка связаны несколько стихотворений: «Муза горных стран» и «Мадонна скал». Заглавие поэмы «Белладонна» для непосвященных обманчиво: речь идет не о Прекрасной Даме, а о горной цепи в Савойе, где самая высокая вершина носит это имя. Поэтический сюжет Гронского — восхождение на неприступный пик. Альпинист у Гронского — «любовник смерти», которому за его отчаянный риск дано прорицать и при удаче обрести «божественную стройность чувств». В минуту озарения, на рассвете перед ним «лик Мадонны заблистал». Поэма открывается Посвящением и увенчана Эпилогом, а между ними даются четыре эпизода («Вечер», «Сумерки», «Ночь», «Утро»), каждый из которых обладает иносказательным смыслом: в совокупности они составляют хронику духовного испытания и экзистенциального приключения, дающего восходителю истинное знание себя и своего места в мире. Высшую значительность этого момента Гронский стремится выразить, прибегая к стилистике оды и широко используя архаичную лексику, которой подчеркнуто родство с Державиным («Не емлют чувства ощущений», «Архистратигова заката / Взор дозирающий погас» и т. п.).

Писавшие о книге *Г.Адамович* (ПН. 1936. 4 июня) и *В.Ходасевич* (В. 1936. 30 апр.), признавая поэтическую одаренность автора, тем не менее указывали, что его метафоры обычно несамостоятельны, а многие стихотворения носят характер либо ученичества, либо имитации. Иным по тональности был отклик Цветаевой. Еще до появления книги, касаясь только поэмы «Белладонна», она напечатала пространную статью в белградском журнале «Русский архив» (1935. № 32-33), а затем часть этой статьи появилась в «Современных записках» (1936. № 61) уже как рецензия на «Стихи и поэмы» (полный текст, контаминация русского оригинала и перевода с сербско-хорватского: Цветаева М. Собр. соч. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5 — цитируется по этому изданию). Статья, озаглавленная «Поэт-альпинист», содержала высокую оценку творчества Гронского; в нем Цветаева увидела не подражателя, а духовного наследника Державина, который «за отдаленностью времен... уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад... и это самое большое, что можно сказать о поэте» (с. 440). Характерной чертой Гронского Цветаева назвала показ вещи, а не рассказ о ней, явление взамен описания: это требует исключительной остроты глаза, в чем Гронскому невозможно отказать. «Белладонна», в представлении Цветаевой, — «чистейший гимн и формула бессмертия» (с. 442), а феномен Гронского для нее оказывается решающим аргументом в затянувшихся спорах о том, «может ли в эмиграции возникнуть поэт» (с. 437).

А.М.Зверев

ГУЛЬ Роман Борисович (1896—1986)

«Ледяной поход: (С Корниловым)» (Берлин: С.А.Эфрон, 1921; М.; Пг., 1923; М., 1990). В основу первого романа Р.Б.Гуля положена одна из драматических страниц биографии писателя, ставшего участником описываемых событий. В Гарце в лагере для «перемещенных лиц» (Гельмштедт) у Гуля возникает желание написать о пережитом в гражданской войне. В автобиографии он объясняет возникновение этого замысла: «К написанию моей первой книги меня толкнули два обстоятельства. Первое — я молодой человек двадцати двух лет, был потрясен зверством гражданской войны, что чувствовал потребность рассказать о ней правду и рассказать именно так, чтобы люди увидели всю нелепость, глупость и зверство того, что называется словами "гражданская война". Но непосредственный толчок к написанию мне дала одна книга: рассказы В.Гаршина... Да ведь если сравнить "Рядового Иванова" с тем, что я видел в гражданской войне, рассказ Гаршина покажется почти детским чтением» («Моя биография» // НЖ. 1986. № 164. С. 18). Автор отправил в 1920 несколько глав в журнал «Жизнь», где под названием «В походе с Корниловым» они были опубликованы в 1920 в 1—2-м и 7—9-м номерах. «Ледяной поход» — документальный роман, созданный на основе автобиографического материала. Повествование идет от первого лица. Центральный герой — сам автор. Разочаровавшись в октябрьских событиях, он осознает, «что у прекрасной женщины Революции под красной шляпой вместо лица — рыло свиньи» [»Ледяной поход (С Корниловым)]». М.; Пг., 1923. С. 18). Автор считает, что спасение России только в созыве Учредительного собрания, которое установит порядок в охваченной хаосом стране. Записавшись в Добровольческую армию, он уверен, что это подлинно «народная армия» и «казак Корнилов спаял всех огнем любви к нации» (Там же. С. 22). Но романтические восторги молодого офицера быстро развеяла суровая реальность. Он видит, что корниловский освободительный поход сопровождается бессмысленными расправами над мирными жителями, жестокими расстрелами пленных, грабежами, мародерством. Действиями добровольцев спровоцированы межнациональные столкновения. Автор рисует картины жестокости как со стороны белых, так и красных. Самые тяжелые испытания выпали на долю Добровольческой армии во время зимнего похода по донским и кубанским степям. В романе передана атмосфера погибели среди леденящего холода и бесприюта. В книге нет индивидуально очерченных образов. Наиболее подробно характеризуется командующий Добровольческой армией Л.Г.Корнилов. Среди белых офицеров автор с горечью выделяет тех, кто лишен каких бы то ни было нравственных

принципов. Трусы в бою, они первые в расправе над беззащитными. Гуль стыдится называть их полные фамилии: подпоручик К-ой, хорунжий М., капитан П-ев и др. В романе проходит галерея людей из народа: казаки, иногородние, черкесы — мужчины и женщины, запутавшиеся в этой кровавой неразберихе, непонимающие, кто прав, кто виноват в братоубийственной войне. Роман завершается описанием возвращения после бесславного похода остатков Добровольческой армии на Дон в Новочеркасск.

Книга получила известность как в эмигрантских, так и советских кругах. Как сообщает Гуль в автобиографии, *М.Горький* прислал автору письмо, в котором назвал роман «интересной книгой» («Моя биография» // НЖ. 1986. № 164. С. 19). Одобрительно отозвался о «Ледяном походе» *А.Белый* (Там же. С. 19). Об интересе В.И.Ленина к роману свидетельствует З.И.Гржебин, увидевший книгу Гуля на рабочем столе вождя (Гуль Р. Я унес Россию. Нью-Йорк, 1984. Т. 1. С. 68). Изданному в 1923 в России роману было предпослано предисловие главного редактора Госиздата Н.Л.Мещерякова, в котором характеризуется его основная тема: «Автор рисует глубокое сочувствие рабочих и крестьян к большевикам, их вражду к добровольцам и зверства этих последних» (с. 6). С односторонностью такой оценки не согласился *Ю.И.Айхенвальд*: «Книга там имеет успех, но они, наверху, ее тупо расценивают, как какое-то разоблачение белого террора, по сути же она против гражданской войны вообще, а это вода вовсе не на их мельницу!» (Гуль Р. Я унес Россию. Т. 1. С. 69). «Но в правых, монархических кругах, — по словам Гуля, — книга вызвала возмущение и ненависть ко мне, ибо я рассказал всю правду о жестокости гражданской войны, о бессудных расстрелах крестьян, о тупости политики Белой Армии» («Моя биография» // НЖ. 1986. № 164. С. 20).

Л.Г.Голубева

«В рассеяньи сущие» (Берлин: Манфред, 1923). Повесть Р.Гуля посвящена описанию политической и бытовой жизни русских эмигрантов в Берлине в начале 1920-х. Отрывок из повести был напечатан в «Литературном приложении» к газете «Накануне» (1922. 28 мая). Повесть «В рассеяньи сущие» написана Гулем в период его "сменовеховских" настроений. Эмигранты, группировавшиеся вокруг сборника «Смена вех», в том числе и Гуль, верили, что провозглашение новой экономической политики в России означает переход к «формам трудовой демократии» (Гуль Р. Моя биография // НЖ. 1986. № 164. С. 22) и свидетельствует о возможности сотрудничества с советской властью. Герои повести — три молодых офицера Добровольческой армии, Аршеневский, Филатьев, Шелехов, очутившиеся после разгрома Белого движения в Германии. Их гнетет жизнь в эмиграции, они мучительно размышляют о судьбе России и своем месте в водовороте событий, свершившихся на их родине. Рупором идей автора выступает Игорь Аршеневский. Он видит духовный распад русских, оказавшихся на чужбине. Идейные течения в среде эмиграции, мечтающей о реставрации прежней России, он воспринимает иронически. Аршеневский ищет смысл и оправдание революционному перевороту в России: «Мы живем в великую эпоху, живем в тот момент, когда умирает в огне революции старая и рождается новая жизнь... В наши дни выходит в жизнь вперед четвертое сословие, выходит пролетариат. Его мозолистая рука уже недалеко от рычага власти во всем мире» (с. 53). Но принимая «дух революции», Аршеневский не может принять ее «форму»: Чека, террор, холод, голодные очереди. Он не может понять, «к чему в жертву приносятся человеческие жизни?.. Но разве можно для счастья делать несчастными?» (с. 60). В душевных метаниях, не найдя ответа на многочисленные вопросы, Аршеневский кончает жизнь самоубийством. Печальна участь и его друга Николай Филатьева, также не нашедшего своего места в жизни, алкоголем притупляющего душевную боль. Противопоставлен им Сергей Шелехов. Он пытается слиться с рабочим классом. Поступив на работу в каменоломню, Шелехов стремится воспринять образ мыслей, психологию человека физического труда. Он принимает решение вернуться в Россию, но не для созидания там «новой» жизни, а скорее чтобы укрыться от нее: «В Россию уеду, лесником в леса уйду, к черту эту культуру» (с. 84).

Повесть была сочувственно встречена в сменовеховской эмигрантской среде. Критик Н.Петровская охарактеризовала глав-

ную идею книги: «Стихия распада горестно вдохновила Р.Гуля к созиданию безутешных страниц «В рассеяньи сущие». В демонизме небытия эмигранты становятся тенями теней, и даже самые жизнеспособные, наиболее талантливые из них как в саваны закутываются в серый сумрак обезличенной европейской жизни» (Накануне. Лит. прилож. 1923. 20 мая. № 53. С. 7).

Л.Г.Голубева

«Жизнь на фукса» (М.;Л.: Госиздат, 1927; М., 1990). Сотрудничество Р.Гуля с советскими издательствами привело к появлению в СССР его автобиографической повести. Описание своей жизни Гуль начинает со своего появления в Киеве после ухода из Добровольческой армии. «Я ушел от белых с ненавистью. Красные были далеки и непонятны» (с. 10). Но ему не удается избежать военной службы, в Киеве его мобилизуют в армию гетмана П.П.Скоропадского. После занятия Киева С.В.Петлюрой Гуля и других военнопленных распоряжением Украинской Директории по соглашению с немецким командованием отправляют в лагерь в Германию. В книге описана жизнь русских эмигрантов в тяжелых условиях лагерей и полуголодного быта послевоенной Германии начала 1920-х. В названии книги автор использовал профессиональную терминологию игроков-бильярдистов. «Пройти фуксом» означает в игре случайно залетевший в лузу шар, неожиданную удачу. Действительно, как показывает Гуль, все надежды русских эмигрантов в Германии на улучшение своего положения питаются расчетом на случайную удачу. Они пребывают в иллюзиях на скорое возвращение на родину, встречу с близкими, на возврат утраченного в революции имущества. Но реальная их жизнь проходит в подневольном существовании в лагере: непосильный труд, отвратительная пища, постепенное угасание надежд. Гуль дает выразительные картины быта и нравов обитателей лагеря, их духовного одичания. Перед читателем проходят различные типы русских людей с разными судьбами, характерами, взглядами на происходящие события на их родине: полусумасшедший полковник Кукушкин, бывший учитель Иванов, разрабатывающий фантастический проект о создании «общинного» парламента в России, камергер императорского двора Злобин и др. Гуль стремится сохранить себя как личность, не быть игрушкой в чужих руках. Когда в лагере проходит кампания по набору офицеров для отправки в Россию на борьбу с большевиками, он отвечает отказом: «Во-первых, "убивать вообще" — не моя профессия, во-вторых, — белых слишком хорошо знаю, в-третьих, знаю и то, что иметь свои убеждения — роскошь, за которую надо дорого платить» (с. 90). Автору удается оставить лагерь и переехать в Берлин. Начинается другая полоса его жизни. Работа в журнале «Жизнь» вводит его в новую среду. Перед ним предстают «все оттенки русской политики» (с. 147): А.Ф.Керенский, председатель Учредительного собрания В.М.Чернов, меньшевик И.Г.Церетели, лидер кадетской партии И.В.Гессен, барон П.Н.Врангель и мн. др. Гуль с иронией описывает этих вершителей судеб России. По наблюдениям писателя, русские эмигранты в Берлине делились на идейную («с мнением») и безыдейную («с настроением») части. Первые — живо интересовались политикой, посещали лекции, собрания, где проходили политические дискуссии. Вторые — завсегдатаи ресторанов, кабаков и других злачных мест были равнодушны к политике. Гуль показывает, как мучительно трудно вписывались русские люди в размеренную, педантичную немецкую жизнь. Ряд лирических страниц повести Гуль посвящает своей матери, которая ради своих детей совершила воистину подвиг, пройдя пешком по вздыбленной гражданской войной Украине. С опасностью для жизни она перешла польскую границу, чтобы воссоединиться со своими сыновьями.

Работая в журнале «Новая русская книга», Гуль имел возможность общаться почти со всеми русскими писателями, жившими в то время в Берлине. В числе их он называет *Сашу Черного*, *Н.М.Минского*, *А.Н.Толстого*, *М.И.Цветаеву*, *Б.К.Зайцева*, *И.С.Шмелева*, *И.Северянина*, *М.А.Алданова*, *В.Ф.Ходасевича*, *Г.В.Иванова*, *Ю.И.Айхенвальда* и мн. др. Отдельные главы книги Гуль посвящает *Андрею Белому* и Сергею Есенину. Здесь он выступает как незаурядный мастер литературного портрета, стремясь воссоздать облик поэтов со всей присущей им неповторимостью. «Странен был Белый. И интересен... Казалось, что под черепом Белого сознание с бессознательным обменялись местами. И на вас в разговоре плыла,

лезла, вас штурмом брала хаотически изуродованная масса осколков чувств, обрывков мыслей, парадоксов, невнятиц, нелепиц, просветлений» (Там же. С. 206). Таков и внешний портрет Есенина, как он запечатлелся Гулю: «Есенин был некрасив. Он был такой, как на рисунке Альтмана. Славянское лицо с легкой примесью мордвы в скулах. Лицо было неправильное, с небольшим лбом и мелкими чертами. Такие люди бывают хороши в отрочестве. Сейчас оно было больное, мертвенное, с впалым голубым румянцем. Золотые волосы и синие глаза были словно от другого лица, забытого в Рязани» (с. 221).

Л.Г.Голубева

«Генерал БО: Роман» в 2-х т. (Берлин: Петрополис, 1929; М., 1991; под названием «Азеф»). В том же году вышло 2-е издание романа в одном томе (Берлин: Петрополис). Роман переведен в 1930 на немецкий, французский, английский и латышский языки, позднее на испанский (1931), литовский (1932), польский (1933), японский (1960). В 1959 Р.Гуль публикует 3-е переработанное издание романа под названием «Азеф» (Нью-Йорк), в 1974 — 4-е (Нью-Йорк) — цитируется по этому изданию. Гулем в соавторстве с В.Тривасом на основе романа издана пьеса «Товарищ Иван» (НЖ. 1968. № 92). В 1969 переведена на английский язык (Нью-Йорк: Мост). Преобладающая черта творчества Гуля — интерес к историческим личностям. Первый его историко-биографический роман — «Генерал БО». В интервью Дж.Глэду Гуль рассказал, как возник замысел написания этого романа. Его вдохновили книга *Б.Савинкова* «Воспоминания террориста», а также документальные материалы об Азефе, предоставленные ему историком Б.И.Николаевским (Глэд Дж. Беседы в изгнании. М., 1991. С. 44). Содержание романа составляет показ террористической деятельности партии эсеров и ее борьбы с царской охранкой в 1905—1908. В центре романа провокатор Азеф — «генерал БО» (боевой организации эсеров) и террорист Борис Савинков. Гуль создает отталкивающий портрет Азефа «с одутловатым желтым лицом и темными маслинами выпуклых глаз. Череп кверху был сужен, лоб низкий. Глаза смотрели исподлобья. Над вывороченными жирными губами расплющивался нос» (с. 29). Азеф предельно циничен в своих мыслях и поступках, он с одинаковым хладнокровием участвует в убийстве царских министров и предает своих товарищей по партии в руки полиции. Для него единственная ценность в жизни — деньги, полученные за предательство. Гораздо сложнее личность Савинкова, «декадентствующего» террориста. Он ищет оправдания своего участия в террористических актах. Савинков признается себе, что убивает не ради высокой веры в социализм: «Ни в рай на земле, ни в рай на небе не верую, но я хочу борьбы, мне нужна борьба. И вот я борюсь ни во имя чего» (с. 200). В своем романе «Конь блед» он пишет о человеке, убивающем людей «из чувства спорта и скуки» (с. 263), наделяя его собственными чертами. Савинков с иронией относится к Ивану Каляеву, «романтику революции», считающему, что оправдать убийство можно «только когда за убийством большая любовь, великая любовь к человечеству, к правде, к справедливости, к социализму, к свободе, к человеку как брату» (с. 139). В романе проходят различные типы революционеров: краснобай В.М.Чернов, мнящий себя «теоретиком партии», идеалист Михаил Коц, «бабушка русской революции» Е.Брешковская, П.А.Кропоткин, В.Н.Фигнер, В.Л.Бурцев и др.

В рецензии без подписи (Воля России. 1929. № 10-11. С. 196) дана резко отрицательная оценка романа: «В книге нет живых людей, а лишь бледные силуэты, очерченные на основании литературных источников». «Стиль "Генерала БО" — стиль скверного газетного фельетона». Восторженную оценку роману дал французский писатель К.Мегрэ, определив его как «исторический документ и одновременно произведение искусства» (Мегрэ К. Предшественник Мальро — Камю // Carrefour. Paris, 1955. 24 авг.). По мнению автора статьи, «роман «Азеф» ценен потому, что эта книга пророческая: русский терроризм 1900-х — это начало пути к тем «Десяти дням, которые потрясли мир» и после которых мир уже никогда не пришел в себя» (там же.). По манере письма и выбору героев К.Мегрэ сближает Гуля с А.Мальро и А.Камю, назвав его предшественником этих писателей.

Л.Г.Голубева

«Скиф: (Бакунин и Николай I)»: Роман в 2-х т. (Берлин: Петрополис, 1931). В 1958 вышло второе переработанное издание с из-

мененным названием «Скиф в Европе (Бакунин и Николай I)» (Нью-Йорк: Мост), в 1974 — 3-е издание романа «Бакунин. Историческая хроника» (Нью-Йорк). В 1995 роман вошел в сборник Р.Гуля «Красные маршалы: Исторические романы и очерки» (М.) — цитируется по этому изданию. «Скиф» продолжает начатый Гулем цикл историко-биографических произведений. Центральные фигуры романа — основатель русского и мирового анархизма М.А.Бакунин и император Николай I. Несмотря на то что они находятся на разных полюсах, автор обнаруживает сходное в этих исторических фигурах. Его герои — сильные личности как физически, так и по складу характера. Император Николай I — красавец, «громадный в общегенеральском мундире, плотно стянувшем сильную фигуру» (с. 28), Бакунин — «атлет с Петра Великого» (с. 36). Немецкий поэт Г.Гервег называет Бакунина «скифом» из-за определяющей его натуру страсти к разрушению, катастрофичности его сознания и неистового максимализма. В Бакунине живет «одна мысль и жажда — зажечь пламя великой и святой всесокрушающей революции» (с. 78). А.И.Герцен, называя его «прирожденным партизаном революции», говорит ему: «Ты, Бакунин, локомотив, слишком натопленный и вне рельсов несешься без удержу и несешь с собой все на свете» (с. 71). Его не пугают большие человеческие жертвы, «пусть гибнут люди» (с. 79), главное — любой ценой обрести свободу. Но его понимание свободы оборачивается провозглашением неограниченной диктатуры: «Наша обязанность будет громко провозгласить необходимость разрушения России, как империи, как государства! Мы создадим новое, революционное правительство с неограниченной диктаторской властью, будет изгнано дворянство, все противоборствующее духовенство, уничтожена в прах администрация, изгнаны чиновники... Мы уничтожим все клубы, журналы... все будет покорно одной диктаторской власти» (с. 93). Антипод Бакунина, неистовый защитник неограниченной монархии император Николай I поразительно близок ему по методам сохранения своей самодержавной власти: «Если б явилась необходимость арестовать половину России только ради того, чтоб другая половина осталась незараженной, я б арестовал» (с. 31). Для Николая I, как и для Бакунина, не существует понятия ценности человеческой жизни. Он лицемерно заявляет: «Слава Богу, смертной казни у нас не бывало и не мне ее вводить» (с. 32), — но для виновных у него есть другая мера наказания — прогон сквозь палочный строй, что равносильно смерти. В финале романа Гуль показывает, как жизнь в состоянии непрестанной революционной одержимости разрушает человека. Бакунин, от природы наделенный большой духовной и физической силой, превращается в жалкого, раздражительного старика, кончившего свою жизнь в больнице для бедных. Николай I, одержимый идеей сохранения неограниченной монархии любой ценой, также умирает в сознании бесплодности своих усилий. Не случайно среди придворных муссировался слух, что император отравился. Его последние слова сыну: «Сдаю тебе команду, но не в полном порядке» (с. 217). Из романа следует, что Гуль одинаково не приемлет как монархию, так и революционный экстремизм. Автор раскрывает не только характеры своих героев, но и то историческое время, в котором они жили и действовали. Не случайно последнее издание романа он называет «исторической хроникой». В романе воссозданы картины Июньского восстания в Париже в 1848, свидетелем которого был Бакунин, а также Пражское (июнь 1848), Дрезденское (1849) восстания, проходившие под его непосредственным руководством.

Рецензент К-г Н. [*Кнорринг Н.*] отмечает сильную зависимость автора от документальных источников. По его мнению, «не вырисовывается образ Бакунина, слышны только его речи. Читателю совершенно непонятно психологическое развитие оригинальных разрушительных идей Бакунина» (ПН. 1931. 22 окт., 12 нояб.). *Г.П.Струве* считает, что роман Гуля написан под сильным «влиянием советских романистов». «Персонажи Гуля явно говорят цитатами из исторических документов и мемуаров», «портрет Николая I, открывающий роман, получился банально-претенциозным» (Струве. 1996. С. 127).

Л.Г.Голубева

«Тухачевский, красный маршал» (Берлин: Парабола, 1932). В 1935 очерк переведен на французский язык. В начале 1930-х Гуль приступает к работе над серией очер-

ков о полководцах Красной Армии, пытаясь показать, какие личностные черты и исторические обстоятельства позволили им занять видное место в истории русской революции и гражданской войны. Первый очерк он посвятил М.Н.Тухачевскому. В предисловии к книге Гуль пишет: «Русская революция дала своих красных маршалов — Ворошилов, Каменев, Егоров, Блюхер, Буденный, Котовский, Гай, но самым талантливым красным полководцем, не знавшим поражений в гражданской войне, самым смелым военным вождем красной армии III Интернационала оказался Михаил Николаевич Тухачевский» (с. 7). Гуль прослеживает становление будущего красного маршала, начиная с его детства. Происходя из родовитой дворянской семьи, он с детских лет бредил блестящей военной карьерой. «В войне — вся цель моей жизни с пятнадцати лет, — признается он, — либо в тридцать лет я буду генералом, либо меня не будет в живых!» (с. 26). В пламя революции его бросила не жажда социальной справедливости: «Мне малоинтересно, как будет поделена между крестьянами земля и как будут работать рабочие на фабриках. Царство справедливости не для меня» (с. 42). Его единственная страсть — ослепительная военная слава. Он упрямо идет к этой цели, вступая в ряды РКП(б), и с этого момента его военная карьера складывается с ошеломительной быстротой. «Тухачевский выдвинулся умом, талантом, тактом, административным дарованием, партийным билетом, умением приказывать» (с. 65). Этапы военной биографии Тухачевского Гуль описывает, опираясь на документальные источники. Его полководческий талант впервые проявился в подавлении восстания белочехов под Симбирском. Это был «Тулон» Тухачевского, «боевое начало карьеры в гражданской войне» (с. 65). В его богатый послужной список вошли военные операции: форсирование Уральского хребта, уничтожение армии адмирала Колчака и белочехов в Сибири, изгнание остатков войск Деникина за пределы России, легендарный марш 5-й армии до стен Варшавы, подавление мятежа матросов в Кронштадте и крестьянского восстания на Тамбовщине под руководством Г.П.Антонова. Гуль стремится избегать гротесковых красок в изображении личности Тухачевского, рисуя неоднозначный образ красного маршала. С одной стороны, — «ценитель музыки, эстет, поклонник Бетховена, любитель левой поэзии» (с. 110), с другой, — человек маниакально-честолюбивый, холодно-жестокий, для которого люди существуют только как материал для проявления его полководческого таланта. Гуль сближает анархиста Бакунина с Тухачевским, считая его «духовным праотцем» последнего. Писатель также видит много общего у Тухачевского с героем «Бесов» Ф.М.Достоевского — Ставрогиным.

Л.Г.Голубева

«Красные маршалы: Ворошилов, Буденный, Блюхер, Котовский» (Берлин: Парабола, 1933). Книга переведена на немецкий (1933), польский, чешский (1934), французский (1935), шведский, финский (1936) языки. После «Тухачевского» Р.Гуль продолжает задуманную серию биографических очерков о красных маршалах. Он стремится понять и объяснить, как герои его книги — Ворошилов, Буденный, Блюхер, Котовский — люди с разными характерами и судьбой смогли столь ярко заявить о себе и наглядно продемонстрировать свой военный талант в сложнейшей обстановке гражданской войны.

К.Е.Ворошилов — луганский слесарь, образование — 2 года учебы в сельской школе, но на его долю выпала историческая миссия — организация первых красногвардейских отрядов (5-й арми), ставшей основой будущей Красной Армии. Отсутствие военного и какого-либо образования у Ворошилова с лихвой восполнялось «способностью к упорному сопротивленью» и «ударной тактикой». Именно эти стороны его военного искусства, по словам Гуля, «сделали из Ворошилова подлинного народного бунтарского вождя, понятного каждому мужику, рабочему, красноармейцу» (с. 25). Глубокий интерес вызвает у Гуля личность С.М.Буденного — легендарного командующего Первой Конной армией. Писатель называет его «красным Мюратом». Разношерстная армия Буденного, «слитая из мужиков-партизан, красных казаков, калмыков, черкесов, бандитов» (с. 36), представляла собой анархическую вольницу, не гнушавшуюся разбоем, грабежами, мародерством. «У этой санкюлотской армии было только одно оружие — сумасшедшая храбрость» (с. 59), благодаря ко-

торой она одержала ряд блестящих побед над белогвардейцами. Анализируя действия буденновских войск, Гуль делает вывод: «Не будет преувеличением сказать, что самую крупную роль в победе красных над белыми в гражданской войне сыграла Первая Конная армия Буденного (с. 68). И если Ворошилова называли «красным генералом от рабочих», то Буденный стал «красным генералом от крестьян». К выдающимся полководцам Красной Армии, прославившим свое имя в годы гражданской войны, Гуль относит и В.К.Блюхера. Загадочна биография Блюхера, во многом не соответствующая ее официальной версии. Гуль называет его «генерал Nemo». «Фальшивая биография только плотнее придерживает маску на спокойном лице этого отчаянной храбрости и большой одаренности человека» (с. 78). Войска под командованием Блюхера — это не буденновская вольница, в них царит железная дисциплина. В его послужном списке — разгром армии атамана Дутова, легендарный штурм Перекопа, уничтожение войск атамана Семенова и барона Унгерна на границе с Монголией, участие в Китайской революции (1925—1927) в качестве военного советника. Самая живописная, романтическая фигура в ряду других советских военачальников — Г.И.Котовский. Его биография похожа на авантюрный роман. Дворянин по происхождению, выходец из Бессарабии, Котовский по воле обстоятельств сделался главой шайки, грабившей помещичьи усадьбы, а награбленное отдававшей бедным крестьянам. «Бессарабский Дубровский» был схвачен властями и приговорен к смертной казни. После Февральской революции приговор был отменен Временным правительством. Возможность реализации своей кипучей энергии и авантюрных наклонностей Котовский увидел в среде большевиков. Он становится командиром красной кавалерии. На его счету — освобождение Одессы от белых, участие в боях с белополяками, разгром остатков петлюровских войск на Украине, подавление крестьянского восстания в Тамбовской губернии. Гуль показывают, как сложно переплелось в одном человеке и благородство и жестокость: «Он мог прикрыть последним тряпьем мерзнущего товарища. А мог всадить в горло нож солдату, преграждающему путь Котовскому к свободе, к побегу. Говорят, Котовский плакал, глядя на нищих, оборванных детей» (с. 149). Он никогда не принимал участия в расстрелах пленных, яростно боролся с мародерством, не допускал, чтобы его отряды участвовали в погромах еврейских местечек. В 1975 Гуль переиздает очерк о Котовском под заглавием «Котовский». Анархист-маршал» (Нью-Йорк). Гуль с известной долей симпатии нарисовал портреты красных маршалов, так как в то время он надеялся,»что смена террористическо-коммунистической диктатуры выйдет из группы военных руководителей Красной Армии, которая обопрется в первую очередь на крестьянство» (с. 3).

Л.Г.Голубева

«Дзержинский. Менжинский — Петерс, Лацис — Ягода» (Париж: Дом книги, 1936; М., 1991). В 1938 книга была переведена на французский язык с добавлением очерка о Н.И.Ежове. В 1974 Р.Гуль публикует 2-е исправленное издание под названием «Дзержинский: Начало террора» (Нью-Йорк) — цитируется по этому изданию. Гуль продолжает исследование истории и различных проявлений русского терроризма. В книге воссозданы зловещие портреты вершителей «красного» террора. Основное внимание Гуль уделяет Ф.Дзержинскому как основоположнику большевистского террора. Автор нарисовал неоднозначный образ первого руководителя ЧК. В начале это пылкий юноша, глубоко религиозный, готовящийся стать католическим священником. Религиозность в нем тесно переплетается с националистическими настроениями, фанатической ненавистью к «москалям». Его увлечение революционной деятельностью началось со знакомства с «Эрфуртской программой». Семнадцатилетний Дзержинский глубоко уверовал в идеи, провозглашенные в ней. Он без остатка отдает себя делу революции. Тюрьмы, ссылки не сломили Дзержинского и после Октября 1917 он фанатично предан революции. Гуль считает, что В.И.Ленин не случайно остановил свой выбор на Дзержинском, назначив его главой ЧК. «По иронии русской истории и русской революции человек, ставший во главе террора России, не был ни рабочим, ни крестьянином, ни русским. Он — родовитый дворянин, помещик, поляк» (с. 12). Дзержинскому чужды сомнения, он, не колеблясь, подписывает приказы о

расстреле без суда и следствия сотен, тысяч людей. Под свою палаческую деятельность «огненный поляк с сектантски вывихнутой душой» (с. 71) подводит теоретическую базу, заявляя: «Пролетарское принуждение во всех своих формах, начиная от расстрелов, является методом выработки коммунистического человека из материала капиталистической эпохи» (с. 75). Гуль проводит параллель между Дзержинским и Робеспьером, — они были «биологически сходными экземплярами, родственными по душевному строю, по душевной конструкции. Та же поражающая узость жизнепонимания, та же абсолютная вера в священность своих идей, та же нетерпимость к инакомыслию» (с. 72). Под стать Дзержинскому его ближайшие сподвижники: заместитель главы ЧК Я.Петерс, человек с «челюстью бульдога», член коллегии ЧК М.Лацис, предложивший простейший критерий, решающий судьбы обвиняемого, — его непролетарское происхождение. Гуль выводит галерею других «чиновников террора»: это председатель Петроградского ЧК, «злобное трусливое ничтожество» Моисей Урицкий, следователь Яков Агранов, на совести которого гибель профессора В.Н.Таганцева и Н.С.Гумилева. Землячка (Р.С.Залкинд), учинившая кровавую расправу в Крыму, садист Глеб Бокий, сменивший Урицкого, и многие другие. Не менее впечатляющи портреты деятелей, сменивших Дзержинского на его посту. После его смерти во главе ГПУ становится В.Менжинский, бывший польский дворянин. Его путь в революцию «был несомненно обусловлен и непомерным честолюбием, раскольниковской жаждой "выйти из своего стояния ничтожества"» (с. 149). После Менжинского во главе ОГПУ — Г.Г.Ягода (Ягуда), бывший фармацевт. «Хваткость, хитрость, злобность, вседозволенность, услужничество, наушничество и кровь, кровь без конца, вот что вывело в "министры" фармацевта Ягоду» (с. 159).

Книга Гуля получила положительные отклики в эмигрантской прессе. С.П.Мельгунов, изучавший историю «красного» террора, отмечает, что Гулю удалось убедительно нарисовать «галерею политических сектантов-фанатиков, психопатов-изуверов и циников» (СЗ. 1936. № 62. С. 451). Достоинство книги Мельгунов также видит в ее исторической достоверности, близости к документальным источникам. Критичнее отнесся к книге Гуля рецензент Р.Словцов. Он считает, что автор романтизирует фигуру Дзержинского, искусственно сближая его с Робеспьером. В ЧК, отмечает рецензент, соединялся «былой опыт царских охранных отделений со всей азефовщиной революционного подполья с невиданной в истории изысканной жестокостью и презрением к человеческой жизни» (ПН. 1936. 7 мая).

Л.Г.Голубева

«Конь рыжий» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952). Роман «Конь рыжий» печатался отдельными главами в «Новом журнале» (1946. № 14; 1947. № 15-17; 1948. № 19-20). В 1961 роман был переведен на испанский язык. В 1975 «Конь рыжий» переиздан с подзаголовком «Автобиография» (Нью-Йорк). В Москве роман был напечатан в 1995 в сборнике: Гуль Р. Красные маршалы: Ист. романы и очерки — цитируется по этому изданию. Для писательского дарования Гуля характерна склонность к автобиографичности. Основная идея романа заключена в эпиграфе, взятом из «Откровения Иоанна Богослова»: «И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли...», а также в строках *З.Гиппиус*: «Нас затоптал — не проехал мимо! — Тяжелый всадник на коне рыжем». Вся личная жизнь автора и его близких как бы просвечена сквозь кровавые события революции и гражданской войны. Роман открывается воспоминаниями автора о своем детстве, отрочестве, проведенных на пензенской земле среди любящих его близких и родных людей. Студенческую жизнь Гуля в Москве прервала война, он был призван в армию. Начинается новая полоса жизни, полная драматических событий. Уже в Февральской революции он увидел ничем несдерживаемый взрыв народного гнева. Его реакция на это событие: «Я не хочу этой всеопрокидывающей, всеразрушающей, всему угрожающей стихии» (с. 42). В романе описано кратковременное пребывание прапорщика Гуля на Юго-Западном фронте. В войсках брожение, офицеры тщетно агитируют солдат за продолжение войны до победного конца. Но солдаты заявляют своему командиру, капитану Грачу: «У тебя фабрики, да заводы, да именья, вот у тебя и Расея, ты и голосишь,

чтоб воевать», а «у меня и земли-то всей, что вот под ногтями» (с. 51). И Гуль с горечью сознает, что есть известная правда в словах солдат: «У меня есть за что идти, у меня есть Россия. А у них? Это страшно сказать, но я знаю, что у них нет ничего» (там же). Происходит октябрьский переворот, солдаты покидают свои части, и Гуль чувствует себя потерянным в «охватившем все октябре» (с. 95).

Последующий период жизни Гуля описан в «Ледяном походе». Автор близко к тексту передает в «Коне рыжем» содержание своей первой книги, нередко вставляя без изменения целые главы. Дальнейшие события в жизни Гуля: пребывание в Киеве, петлюровский плен, немецкий лагерь «для перемещенных лиц», переезд в Берлин, встреча с матерью, прошедшей тяжелейший путь к сыновьям через охваченную гражданской войной Украину. Эти события описаны Гулем в его книге «Жизнь на фукса». Последующая глава романа посвящена пребыванию автора в фашистском лагере. Эту драматическую страницу своей биографии Гуль осветил в книге «Ораниенбург. Что я видел в гитлеровском концентрационном лагере» (Париж, 1937). В «Коне рыжем» он снова обращается к этому эпизоду. Сопоставляя октябрьские события в России с народившимся в 1930-х германским фашизмом, он приходит к заключению, что «только музыка здесь не нашего октября с его сверхмотивом революционного разрушения. Это культ другой варварской силы, культ всемирного порабощения» (с. 231). Завершающие главы романа полны света. Освобождение Гуля из концлалеря, переезд во Францию, обретение свободы дали новый животворный импульс его существованию. Радость здоровой крестьянской работы на собственном клочке земли в благодатной Гаскони описаны Гулем в ярких красках.

Г.Иванов писал о книге Гуля: «Это история жизни автора, сплетенная с историей "роковых минут" России и мира. Это сознательное суждение о мире, о себе, о своем прошлом, требующее раздвоения, диалога со своей душой» (НЖ. 1953. № 34. С. 305). Б.Филиппов отозвался о «Коне рыжем»: «Лучшая художественная книга автора» (НЖ. 1986. № 162. С. 99). *И.А.Бунин* прислал Гулю письмо с восторженной оценкой романа: «Столько в нем совершенно прекрасных страниц!» Гуль напечатал письмо Бунина в качестве предисловия к роману.

Л.Г.Голубева

«Одвуконь: Советская и эмигрантская литература» (Нью-Йорк: Мост, 1973). **«Одвуконь два: Статьи»** (Нью-Йорк: Мост, 1982) — два сборника литературно-критических и публицистических статей, ранее опубликованных в газетах и журналах, главным образом в «Новом журнале». Название книги Гуль взял из толкового словаря В.И.Даля: «Ехать двуконь или одвуконь, верхом с подручной или запасной лошадью». И далее он объясняет: «После большевистского переворота русская литература пошла одвуконь. Часть ее оставалась в своей стране, а часть выбросилась на Запад». «Подручная, запасная лошадь» оказалась очень нужна. Без нее бы — остаться вся русская литература в большевистском рабстве — большевики бы ее задушили» («Одвуконь». С. 3). Гуль показывает, какие художественные ценности спас «запасной конь» русской эмиграции. В статье «*Марина Цветаева* и ее проза» Гуль, рецензируя ее прозаический сборник (1953), утверждает: «Проза Марины Цветаевой событие не только эмигрантской, но и русской литературы» (с. 33). О *Георгии Иванове* (в одноименной статье) Гуль говорит, что поэт обладал «даром гениальной интимности» и это отделяло его от всех слишком громко думающих и громко пишущих литераторов» (с. 79). В поле зрения автора и советские писатели, заплатившие огромную цену, чтобы высказать свободное слово в тоталитарном государстве, душившем всякое инакомыслие. К ним он относит Б.Л.Пастернака, А.А.Ахматову, А.И.Солженицына, Б.Ш.Окуджаву, В.Д.Дудинцева. Гуль называет роман Б.Пастернака «Доктор Живаго» — «романом-проповедью», «романом-притчей», он, по его словам, «стал международным событием. По распространенности и мировому эху он опередил многие бестселлеры» (с. 44). Гуль анализирует четыре произведения А.И.Солженицына: «Один день из жизни Ивана Денисовича», «Август четырнадцатого», «Архипелаг Гулаг», «Бодался теленок с дубом». В них он видит «подход к миру, совершенно отличный от социалистического реализма» (с. 87). «Солженицын — единственный русский писатель, кто вернул нашу литерату-

ру к ее необыкновенному правдолюбию и к вечным этическим темам» (с. 5). В первую книгу «Одвуконь» входят также статьи об *А.Белом*, *И.Эренбурге*, *В.Ходасевиче*, Л.Ржевском, «Двадцать пять лет "Нового журнала"», «Писатель и цензура в СССР» и др.

В «Одвуконь два» вошли статьи об *А.Толстом*, *Г.Струве*, о переписке Гуля с Г.Ивановым и др. В статье «Прогулки хама с Пушкиным» Гуль дает резкий отзыв о книге А.Терца (Синявского) «Прогулки с Пушкиным». Он возмущен, что, характеризуя музу Пушкина, А.Терц прибегает к печально известным ждановским словам: «Барынька, мечущаяся между будуаром и моленной» («Одвуконь два». С. 11). «Раб Дубровлага, — с сарказмом говорит он о А.Синявском, — восхитился тонкостью понимания искусства товарищем Ждановым» (с. 12). Гуль называет сочинение А.Терца о Пушкине «грязной, хулигано-хамской и, в сущности своей, ничтожной книжкой» (с. 14). Наряду с литературно-критическими статьями во вторую книгу вошли публицистические статьи: «Все ли благополучно в Датском королевстве?», «К вопросу об "Автокефалии"» и др.

Критик Ю.Тролль отмечала, что Гуль в своих статьях открыто высказывает нелицеприятное мнение о всех затронутых им темах и лицах, но его критика не голословна, она основана на фактах. Сборники статей Гуля производят, по ее мнению, впечатление «целостного произведения — своего рода "публицистического романа"» (НЖ. 1982. № 148. С. 286).

Л.Г.Голубева

«Я унес Россию: Апология эмиграции» (Нью-Йорк: Мост, 1984—89. Т. 1—3; М., 2001. Т. 1—3). Каждый том имеет собственное название (Т. 1. «Россия в Германии»; Т. 2. «Россия во Франции»; Т. 3. «Россия в Америке»). Вначале мемуары были опубликованы в «Новом журнале» (1978. № 131—133; 1979. № 134—137; 1980. № 138—140; 1981. № 144—145; 1982. № 147—148; 1983. № 152—153; 1984. № 155, 157; 1985. № 158—161). Выбор названия своей мемуарной трилогии Р.Гуль объясняет, приводя высказывание, принадлежащее Ж.Ж.Дантону: «Родину нельзя унести на подошвах сапог». Гуль возражает ему: «У кого была память сердца и души, сумели унести Францию. И я унес Россию. Так же, как и многие мои соотечественники, у кого Россия жила в памяти души и сердца. Отсюда и название моих предсмертных воспоминаний» (Т. 1. С. 7). Гуль ставит своей целью защитить, оправдать русскую эмиграцию, и не только оправдать, но и возвеличить ее, не растерявшую, не утратившую на чужбине своего языка, своей культуры и даже умножившую духовные ценности России.

1-й том открывается рассказом Гуля о своих предках. Он излагает основные этапы своей жизни: детство в Пензе, участие в военных действиях на Юго-Западном фронте, революция, «Ледяной поход» с армией Л.Г.Корнилова, служба в армии гетмана Скоропадского, петлюровский плен, интернирование в Германию в лагерь для перемещенных лиц, переезд в Берлин, арест и пребывание в фашистском лагере в Ораниенбурге. Эти события подробно описаны Гулем в романах «Жизнь на фукса», «Конь рыжий» (Ч. 1—8). Обращение к писательству и приезд в Берлин дали Гулю возможность войти в эмигрантскую литературную среду. Общение с писателями, политическими и общественными деятелями предоставило ему материал для создания литературных портретов. Тяготение Гуля к «портретности» проявит себя во всех трех томах трилогии. Писатель дает или развернутый портрет с описанием внешности изображаемой личности, характера ее суждений, отношения к происходящим событиям, или же ограничивается краткой портретной характеристикой. С большой симпатией изображает Гуль *Сашу Черного*: «Среднего роста, худощавый, правильное, я бы даже сказал, красивое лицо, седоватые коротко стриженные волосы» (Т. 1. С. 57). Он сожалеет, что «большевизм и творчески и душевно раздавил былого сатирика» (Т. 1. С. 59). С нежностью пишет Гуль о *Марине Цветаевой*: «Удивительный человек и удивительный поэт. Она никак не была литератором. Она была каким-то Божьим ребенком в мире людей» (Т. 1. С. 65). Портрет *М.А.Алданова*: «Молод, элегантен и красив просто "до невероятия", уж очень правильны черты лица, уж очень ясны, светлы глаза, уж очень он весь был изысканно-джентльменский» (Т. 1. С. 157). Иногда Гуль ограничивается краткой характеристикой людей, с которыми в Берлине свела его судьба. *Б.К.Зайцев* — «тишайший», *А.М.Ремизов* — «хитрюга и ловкач»,

«весь сделанный как и его проза — с завитками и завитушками» (Т. 1. С. 83), *Н.М.Минский* — «старичок-живчик, в былом декадент-символист» (Т. 1. С. 85). Портретная галерея Гуля обширна: писатели *А.Н.Толстой*, И.С.Соколов-Микитов, *И.Северянин*, К.А.Федин, М.Л.Слонимский, Л.Н.Сейфуллина, Ю.Н.Тынянов, И.А.Груздев; политические деятели В.А.Маклаков, В.М.Чернов, И.Г.Церетели, Б.И.Николаевский; художники Н.В.Зарецкий, *Б.Григорьев*. Гуль характеризует идеологические течения русской эмиграции начала 1920-х: евразийство, сменовеховство, возвращенчество. Гуль сам испытал на себе влияние идей сменовеховства. В те годы он уповал на то, что тоталитарный строй в большевистской России сменит «трудовая демократия» и что новая экономическая политика в СССР тому порукой. Но вскоре он осознал свои заблуждения. Гуль раскрывает всю иллюзорность надежд на примирение белой эмиграции с советской властью. Он утверждает, что изгнанники принесли с собой традиции великой русской культуры, которые здесь развили и приумножили. Гуль посвящает отдельную главу общественной и культурной жизни русской эмиграции в Берлине. Он перечисляет научные, творческие, профессиональные общества, сообщает о выставках известных художников: Б.Д.Григорьева, С.А.Сорина, В.В.Кандинского. Большое внимание уделяет Гуль деятельности «*Дома искусств*», где в начале 1920-х имели возможность встречаться советские и эмигрантские писатели и устраивать творческие вечера. Мемуарист пишет об интенсивной жизни театров («Русский романтический балет», «Синяя птица», «Русский театр Ванька-Встанька»), концертных залов, где выступал Ф.И.Шаляпин, баритон Большого театра Г.В.Бакланов, певица Н.С.Ермоленко-Южина, пианисты А.К.Боровский, А.И.Зилоти, В.Горовиц. Процветало и книжное дело. В Берлине по подсчетам Гуля было около 40 издательств. Наиболее крупные «Петрополис», «Парабола», издательство З.И.Гржебина, «Манфред», «Скифы» и др. Автор приводит солидный перечень художественных, литературоведческих, философских книг, вышедших в этих издательствах, называет русские газеты и журналы, печатавшиеся в Берлине.

2-й том мемуарной трилогии («Россия во Франции») посвящен пребыванию Гуля в Париже. Здесь он знакомится с политическими деятелями А.И.Гучковым, П.Н.Милюковым, В.Л.Бурцевым, А.Ф.Керенским, продолжает знакомство с И.Г.Церетели. Представляя галерею лиц, сыгравших заметную роль в русской истории. Гуль стремится нарисовать их портреты с возможной долей объективности. Наиболее подробно он характеризует А.Ф.Керенского. В «русском Париже», как и в Берлине, Гуль видит, что несмотря на оторванность от метрополии, русская культура в эмиграции не умерла, а сумела пустить корни на чуждой земле и дать новые всходы. Он пишет, что в 1930-е в Париже было немало русских вузов: Русский коммерческий институт, Русский высший технический институт, Православный богословский институт, Русский народный институт, Русская консерватория им. С.В.Рахманинова и др. В вузах преподавали десятки русских профессоров, среди них философы *С.Булгаков*, *Г.П.Федотов*, *Г.В.Флоровский*, филологи *М.Л.Гофман*, Н.К.Кульман, деятели музыкальной культуры Н.Н.Кедров, О.Н.Конюс, С.М.Лифарь и др. В Париже жили русские писатели *И.А.Бунин*, *А.И.Куприн*, *И.С.Шмелев*, Б.К.Зайцев, *Н.А.Тэффи*, М.А.Алданов, М.И.Цветаева, *К.Д.Бальмонт*, *З.Н.Гиппиус*, *В.Ф.Ходасевич* и др. Выросла талантливая плеяда молодых прозаиков и поэтов. В Париже издавались десятки русских газет, наиболее популярные — «*Возрождение*» и «*Последние новости*». Среди журналов наибольшей известностью пользовались «*Современные записки*». Русская живописная школа была представлена художниками *Ю.П.Анненковым*, А.Н.Бенуа, М.В.Добужинским, К.А.Сомовым, Ф.А.Малявиным, Б.Д.Григорьевым, М.Шагалом и др. Из русских композиторов в Париже проживали И.Ф.Стравинский, А.К.Глазунов, А.Т.Гречанинов. По воле обстоятельств Гулю пришлось вступить в масонскую ложу «Свободная Россия», возглавляемую М.С.Маргулиесом. Гуль описывает ритуал посвящения в масоны, обстановку в масонской ложе, масонскую иерархию, братскую трапезу масонов — «агапу». В 1946 он вышел из масонской ложи. Завершающие главы 2-го тома, рассказывающие о жизни Гуля с семьей на ферме «Пети Комон», без существенных изменений перенесены из романа «Конь рыжий».

Первые 28 глав 3-го тома трилогии («Россия в Америке») повествуют о жизни Гуля и его семьи в годы оккупации в свободной зоне на юге Франции. После освобождения Франции Гуль возвращается в Париж, вспоминает тех, кто вел себя недостойно в годы фашистской оккупации. Наиболее одиозной фигурой был Ю.С.Жеребков, издававший профашистскую газету «Парижский вестник», где сотрудничали И.С.Шмелев, *И.Д.Сургучев*. В сочувствии Гитлеру обвинялась *Н.Н.Берберова*. Яростный спор разгорелся между двумя частями русской эмиграции. Просоветски настроенные эмигранты считали, что после победоносной войны Советский Союз становится на демократические рельсы и теперь истинным патриотам России необходимо вернуться на родину и принять участие в ее восстановлении. Указ советского правительства от 22 июля 1946, предоставляющий эмигрантам советское подданство и право вернуться на родину, вызвал огромный прилив советского патриотизма. Эти настроения пережил даже *Н.А.Бердяев*, выразив их в ряде своих статей, за что его друг Г.П.Федотов назвал философа «ослепшим орлом, облепленным советскими патриотами» (Т. 3. С. 109). На собрании Союза писателей и журналистов схватка между противоборствующими сторонами приобрела ожесточенный характер. Против перехода на сторону советской власти высказались Ю.П.Анненков, Р.Гуль, *Г.Газданов*, С.П.Мельгунов и др. В правление Союза вошли писатели, стоящие на позициях неприятия советской власти. Б.К.Зайцев был избран председателем Союза. В 1950 Гуль переехал в Нью-Йорк. Главное событие его жизни в Америке — редактирование «Нового журнала». Сотрудничество Гуля в журанле началось в 1952, а после смерти М.М.Карповича в 1959 он становится главным редактором и на этом месте работает до конца жизни. Гуль представляет анализ содержания журнала как военного, так и послевоенного периодов. В завершение он дает характеристику своей работы в «Новом журнале»: «Это мой посильный вклад в борьбу с антикультурой большевизма, борьбу за творческую свободу, — а стало быть политическую и гражданскую свободу человека» (Т. 3. С. 182). Гуль публикует в 3-м томе свою переписку с *Г.В.Ивановым* за 1953—1955, ранее напечатанную в «Новом журнале» (1980. № 140), а также переписку с С.И.Аллилуевой за 1967—1977.

Мемуарная трилогия «Я унес Россию» получила многочисленные положительные отклики в критике. Б.Филиппов писал, что в ней даны «слиянно и нераздельно автобиография автора и биография его времени» (НЖ. 1986. С. 162). Ю.Тролль считает, что «Я унес Россию» — книга замечательная, она выходит за рамки мемуарного жанра и представляет своего рода «философский трактат», облеченный в художественную форму» (НЖ. 1982. № 146). М.Сергеев говорит: «Книга Р.Гуля — это рассказ необыкновенного человека о необыкновенных людях и событиях» (РМ. 1981. 23 июля). Н.Андреев отмечает, что Гуль выступает в трилогии в трех ипостасях: как прозаик, литературный критик и публицист, ему присущи «зоркая картинная изобразительность, дар характеристики, великолепная память на детали» (РМ. 1918. 15 окт.).

Л.Г.Голубева

ГУЩИК Владимир Ефимович (1892—1947)

«Христовы язычники» (Tallinn: Изд. автора, 1929) — первый сборник Гущика, в котором собраны 22 рассказа. Молодого прозаика волнует тема кровавой страшной русской революции, ее истоков, причин и последствий. Особенно его интересует российская деревня революционной поры, русское крестьянство, в котором, по убеждению автора (эссе «Русь юродивая»), воплощаются особенности русского народа вообще. В русском крестьянстве Гущик видит два начала: одно — это языческое анархическое бунтарство, страсть к разрушению, первобытная дикая жестокость; второе, прямо противоположное, — это христианская устремленность к Богу, к Божьей правде и справедливости, искренняя религиозность, от сердца идущая задушевность, доброта. Эти два начала нередко странным образом сочетаются в одном и том же человеке. Отсюда и название сборника — «Христовы язычники». В годы революции восторжествовало первое начало, оно охватило массы, вызывая страшные катаклизмы разграбления имений и зверских убийств. Причем идеи коммунизма сами по

себе совершенно чужды крестьянству, ему чужды и красные, и белые, но революция пробудила и усилила в крестьянской массе эту исконную стихию анархии, вызвав нечто вроде массового психоза всеобщего разрушения (рассказ «Село Жмы»). Ей противостоят только отдельные праведники, носители второго начала, вроде пасечника Назара, живущего душа в душу с миром природы (рассказы «На пасеке», «Божьи люди»). К этим типам праведника из народа, в сущности, близки и положительыне герои-интеллигенты, изредка встречающиеся в рассказах Гущика, посвященных теме эмиграции. В них важен момент памяти, воспоминаний о прошлом, где прошлое контрастно противостоит жуткому настоящему. В этот поток воспоминаний почти неизменно входит и тоска по родине, приводящая к тому, что герой рассказа «Огненная река» князь Алексей, рискуя жизнью, возвращается на родное пепелище — без него он жить не может (тоскуют по родным местам мужик Никанор из рассказа «На озере» и старый рыбак Сидор Софроныч из рассказа «В белом тумане»). На это обратили внимание и рецензенты сборника (Часинг Л. // Россия. 1930. № 3).

Уже в первом сборнике определились некоторые характерные черты творческой манеры, стиля Гущика, его любовь к пейзажным зарисовкам, посредством которых создается особое «настроение» рассказа. Рецензент таллинской газеты «Вести дня» Э.М. (по-видимому, Э.В.Мюллер) отмечает: «В.Гущик с большой сердечностью рисует человеческие души, не прибегая к беспощадному хирургическому скальпелю ... Любит автор и описания природы, всюду вкрапленные и тесно связанные с переживаниями героев» (Вести дня. 1930. 7 янв.). О сборнике «Христовы язычники» высоко отзывались многие писатели и мыслители русского зарубежья. *А.И.Куприн* восхищался его рассказами «Село Жмы» и «Семь дней»: «Ах, как чудесно у Вас написан пьющий (ночью) барсук! Изумительной! Дневник очень и очень хорош! Просто и талантливо! Браво! Бис! (Гущик В. Жизнь: Пятый сборник рассказов. Bruxelles, 1939. С. 188).

И.С.Шмелев писал В.Е.Гущину: «У Вас, на мой взгляд, безусловное литературное дарование, легкий язык, много лиризма — и ненаигранного — хороший глаз, опыт "в слове", чувствуется, что Вы много читали и хорошо читали: вкус достаточно выработался, усвоены добрые технические приемы, нет растянутостей, — вообще Вы уже готовы! Слово так Вам послушно, глаз привык видеть, ухо правильно ловит живую речь. Учить Вас нечему. Вы достаточно умелый. «Жмы» — крепкий рассказ, очень сжатый и сосредоточенный и — широкий. Верно взято. Чудесен и "Ничьи" ... В общем, Вы уже готовый, работайте, дай Вам Господь сил и воли. Очень хороши "Легенды". Да и вся книга — милый подарок для читателя русского, такая любовная, такая ласкающая — все о нашем!» (Там же. С. 191). Не менее восторженными были отзывы *А.В.Амфитеатрова* и *Вас. Ив. Немировича-Данченко*. А.В.Амфитеатров писал: «Прекрасные рассказы. Вы, несомненно, талантливый человек, и когда я вижу в зарубежной русской литературе нового даровитого автора, радуюсь вдвое и втрое больше, чем самому превосходному произведению старика, потому что хороших стариков у нас немало, а молодежь еще либо не наладилась, либо не проснулась: редки отрадные явления. Из рассказов мне наиболее понравились "Село Жмы", "Ничьи", "Дед Кузьма" и "Горе дьякона". Да все хороши!» (Там же. С. 185). Вас. Ив. Немирович-Данченко отмечал: «Вы не только слышите и видите природу, но и понимаете ее, чувствуете, живете ее сокровенной красотой, угадываете в ее видимости — незримую душу. Вы умеете передавать ее на бумаге, как художник на полотно, и читатель Ваш, несомненно, проникается ее прелестью. У Вас прекрасный язык, характерный. Вы схватываете его особенности у разных случайно встречаемых Вами типов. У Вас есть (что очень редко) вымысел. Ваши страницы не фотографии. Они красочны. Это часто не негативы, а переработанные во внутренней лаборатории художника этюды в картины! Не могу выразить, с каким удовольствием читаю Ваши "Христовы язычники". Прекрасная книга! Помимо писательского мастерства — какое знание быта, сколько искренней скорби. И во всем большой настоящий талант!» (Там же. С. 188). П.Н.Савицкий считал: «"Христовы язычники" — одно из лучших произведений русской литературы 1920-х годов. С большою силой и остротой в ней поставлены все важнейшие проблемы революции и гражданской войны. Ее

следует прочесть каждому, кто хочет вдуматься в судьбы этого поворотного момента нашей истории. Повсюду живо чувствуется природа, "месторазвитие". Очень удался образ старика-ловчилы ("Дед Козьма"). До большого трагического напряжения доходят "Шесть дней". Веришь отдельным подробностям, видишь образ попика, переживаешь тоску Зубилы по детям. Как евразиец, приветствую ту галерею образов русского духовенства, которую Вы дали (помимо "Шесть дней", "Батюшка Клим" и др.) ... В первом сборнике больше всего, пожалуй, понравился мне рассказ "В белом тумане". Это поистине чудесный рассказ. Православный Питер — как новый потонувший Китеж — какая правильная и какая волнующая мысль» (ИРЛИ РО. Ф. 820).

Сохранились также положительные отзывы о сборнике «Христовы язычники» Г.В.Вернадского, Н.К.Рериха, *Н.А.Рубакина*, *Н.Н.Брешко-Брешковского*, С.В.Животовского и др. Одобрительно отзывались о сборнике и рецензенты русских зарубежных изданий. Рецензент таллинских «Вестей дня» Э.Мюллер<?> писал: «Русь крестьянская, Русь солдатская, помещичья, беспутная, восставшая против Бога и человека, плетущаяся по безвестным дорогам; Русь верующая, причудливо смешавшая в своем сознании христианство и язычество, Русь молящаяся и богохульствующая... Таковы лики, рисуемые Влад. Гущиком в его только что вышедшей книге "Христовы язычники". Время преимущественно — большевистская неразбериха, эпизоды гражданской войны, смутные годы разрухи... Автор, несомненно, глубоко чувствует и любит всю эту пеструю, разноликую Русь, с ее уродствами, юродством, крепкою верою как в Христа, так и в домовых, незаметным героизмом, благородными порывами; Русь, еще не нашедшую себя, заблудившуюся на темных и неведомых путях. И этой любовью, этим чутьем проникнуты все его рассказы; его герои зарисованы мягким карандашом понимания, доброжелательства, нет резких оценок, дешевого морализаторства... "Христовы язычники" — правдивое повествование о нашем жутком времени, близкое и много говорящее русскому сердцу» (Вести дня. 1930. 7 янв.). Анонимный рецензент выходившего в Нарве журнала «Полевые цветы» писал: «В этой маленькой, изящно изданной книге вся Россия. Одинокая, святая, разбойная, сермяжная и пьяная. В этой книге свет, краски, ароматы и величавая беспредельность родной земли. Прикоснуться к этой книге — прикоснуться к ризам России. Лаской, теплом и родным дыханием веет от ее страниц» (Полевые цветы. 1930. № 1. С. 23).

Отзыв на сборник «Христовы язычники» появился и в эстонской пресе, которая в те годы крайне редко откликалась на издания местных русских авторов. Рецензент популярной, эстонской газеты «Päevaleht» (1930. 25 veebr.) отмечал хорошее знание автором книги русского крестьянства, российской деревни и умелое отображение в рассказах сборника душевных переживаний русских людей в годы революции и гражданской войны. Позитивен был и отзыв парижского рецензента журнала «Россия» Л.Часинг (Л.В.Часовниковой): «С первый же страниц останавливает внимание напряженность мучительной и острой любви к родине. Она проходит во всех рассказах, в каждом описании природы, обычаев, людей и их жизни. Что-то светлое есть в книге Гущика. И когда ее прочтешь, становится ясным то добро, в лучшем значении этого слова, которым она пронизана» (Россия. 1930. № 3. С. 22).

С.Г.Исаков (Эстония)

«На краю: Рассказы» (Таллин: Панорама, 1931). Сборник включает повесть «На краю» и одиннадцать рассказов, написанных в 1929—1931. Это второй сборник рассказов Гущика. Он продолжает намеченную уже в первом сборнике «Христовы язычники» тему «сожительства» двух противоположных начал в душе, в действиях, в поведении русского человека: анархического, разрушительного, жестокого — и христианского, созидательного, доброго. Автор разделяет рассуждения кочегара Степана Лобкова, оказавшегося в эмиграции: «Не нужные мы, выброшенные. На краю мы стоим, ни России, ни этим. С нами и судьбе нечего церемониться. Оторвались от пупа и катимся к пропасти. Пойдет по всему миру эта зараза. В России к концу, а здесь, видно, к началу. Не пережили, не верят, вот и пусть убеждаются. Поездил и насмотрелся я, вижу — стоит Европа на самом краю и вот, вот свалится. Крепкая, брат, зараза пошла с России, и эту заразу карболкою не возьмешь. Ой, милый, не к добру это. На краю

мы!» (с. 77). Автор обращается к размышлениям эмигрантов о судьбе России и русского народа. В рассказе «У лесника Козодоя» Гущик вкладывает в уста героя, простого лесника, критику дворянства, генералитета, эмиграции. Митрофан Козодой все надежды возлагает на русского мужика: хотя и он не без греха и он «портится», но все же не так, как другие.

В отзывах на книгу, появившихся в русской печати Эстонии, она оценивалась положительно, отмечались характерные черты мировосприятия Гущика и его творческой манеры. В новой книге рассказов Гущика «встречаются уже знакомые мотивы из его первой книги "Христовы язычники", но автор на этот раз уже не обнаруживает прежней примиренности и мягкости. Его мнение по поводу некоторых явлений русской и вообще современной жизни отличаются не только большой радикальностью, но и ожесточенностью, а может быть, даже и озлобленностью, — утверждал рецензент таллинской газеты «Вести дня» (Э.Мюллер?). — Вообще основной темой этой книги служит, с одной стороны, крестьянская психология на фоне сдвигов, происшедших в России за последние годы, причем Влад. Гущик обнаруживает основательное знание деревни и углубленное понимание сложной души русского крестьянина, в которой мирно уживаются самые резкие противоречия; с другой стороны, автор дает беспощадную оценку не только эмигрантского быта, но и всего современного уклада жизни» (Вести дня. 1931. 28 дек.). Рецензент газеты «Старый нарвский листок» писал: «Со страниц новой книги Вл. Гущика "На краю" глядят на вас две России. Одна, по выражению автора, Русь Гостомысла и Рериха, Русь ранняя, первая, чистая... Русь светлая, белоодежная, чистолапотная... И другая — Россия наших дней, загаженная, оплеванная, потерявшая человеческий облик, растлившая свою душу. Книга полна боли о заблудившейся русской душе. Как "там", так и "здесь", за рубежом, русский человек потерял опору, утратил чистоту и мечется как по родной, так и чужой земле "без руля и без ветрил". В душе автора борются два начала: вера в рассвет жизни и отрицание. По своей убедительности и силе два этих начала кажутся равноценными, но голос отрицания звучит с особенной силой... Вл.Гущик не шаблонен. Он обладает богатством красок, глубокой искренностью и тем живым литературным нервом, который делает книгу незаурядной» (Старый нарвский листок. 1932. 14 янв.). Н.К.Рерих писал Гущику о первых двух его сборниках рассказов: «Красота, значительность природы, слезы сердечных осознаний, зерно строительства и поиски героизма — все эти элементы Вашего творчества делают Ваши книги и близкими, и нужными. Искренность и сердечная непреложность вносят ту убедительность, которая не заменится никакою искусственностью, хотя бы изысканною. Вы не берете жизнь односторонне, но в ее настоящей сложности и не уходите от красоты. Это так нужно, особенно сейчас, когда сердце, великое сердце человеческое, повелительно требует синтеза, строительства и героизма» (Гущик В. Забытая тропа. Берлин, 1938. С. 358). На эти же два сборника — «Христовы язычники» и «На краю» — откликнулся и русский библиограф, социолог-экспериментатор и писатель *Н.А.Рубакин*, в это время работавший в созданном им Международном институте библиопсихологии в Швейцарии. Его отзыв интересен с точки зрения восприятия рассказов Гущика «массовым» читателем. «Обе книги Ваших рассказов нами внимательно прочитаны и испробованы на читателях разных психических и социальных типов. Рассказы особенно действуют на читателей эмоционального типа. Других привлекает правдивость и искренность. Сильно действует описание современных крестьянских типов, тюремной жизни, гуманности. Отныне мы будем вводить их в программы самообразовательного чтения, рассылаемые нами ученикам нашего Института, разбросанным в разных странах» (Гущик В. Забытая тропа. С. 358).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Люди и тени: Сборник рассказов. Книга третья» (Таллин: Русская книга, 1934). Выпуск в свет третьего сборника рассказов Гущика планировался еще в 1931 и первоначально он должен был называться «Без родины». Сборник вышел в только что основанном таллинском издательстве «Русская книга». Он включает 22 рассказа, написанных во второй половине 1920-х — начале 1930-х. Значительно расширяется тематический диапазон произведений Гущи-

ка. Многообразнее становится изображение жизни эмиграции, вообще русских за рубежом. Действие некоторых рассказов происходит в Эстонии. Появляются произведения, воссоздающие эпизоды гражданской войны в России или рисующие жизнь городских низов, воспоминания о детстве. Особняком стоит рассказ-зарисовка Гущика «Недоговоренное. Проба пера». Героями ее являются здравствовавшие в ту пору литераторы Пантелеймон Романов, Вячеслав Шишков и Михаил Зощенко, которых автор считал наиболее честными, порядочными, советливыми из современных ему русских советских писателей. В рассказе они мучительно переживают невозможность писать честно, писать то, что они чувствуют, в условиях советской действительности, когда от мастеров пера требуют восхваления пятилетки. В «Людях и тенях» сложилась структура самих сборников Гущика. Они обычно завершаются разделом «Из легенд Петербурга» (этот раздел появился уже в сборнике «Христовы язычники»), в котором автор обращается к прошлому великого города на Неве. Эти легенды исполнены глубоко затаенной, но необычайно сильной любви к городу, в котором писатель вырос и сформировался как личность.

В рецензиях на сборник, появившихся в русских газетах, выходивших в Эстонии, отмечался высокий уровень художественного мастерства рассказов В.Е.Гущика, его «образный, крепкий язык», «метко схваченная и переданная русская речь» (Вести дня. 1934. 22 авг.). «Люди и тени» — «это повествование о маленьких людях, о незаметных героях, мимо которых незоркий наблюдатель проходит равнодушно, книга о неудачниках и страдальцах, прижатых жизнью, о мелких хищниках, о детях и о взрослых с детской душой. Но о чем бы автор не писал — будь то деревенский батюшка, перед самым расстрелом вспоминающий, что забыл полить свой огород, или сторож Еж Ежович, всеми отвергнутый, но хранящий в своем сердце великую любовь к человеку, или оплакивающая свою затоптанную жизнь проститутка — обо всех В.Гущик говорит с подлинною человеческою теплотою, с сердечным сочувствием, не забираясь в психологические лабиринты, не мудрствуя и все же вскрывая "самое главное". — затаенную человеческую сердцевину» (там же). Л.Акс в рецензии на книгу высоко оценивал ее: «Самое ценное в нем — самобытность. Его сила — любовь. Он <автор> часто недоволен, но никогда не зол... "Люди и тени" — новое доказательство его творческого роста... Книга читается с неослабевающим интересом и безусловно будет иметь шумный успех у читателей» (Русское слово. Нарва, 1934. 20 авг.).

Книги Гущика оказались особенно близки евразийцам. П.Н.Савицкий в письме к Гущику из Праги 20 декабря 1936 отмечал в связи с «Людьми и тенями» изменение тематики в его сборниках: «Вас, естественно, тянет на изображение окружающей Вас эмигрантской и местной русско-эстонской жизни ("Радио", "Культура" и др.). Это — неплохо. Стать русским поэтом Ревеля, Эстонии и русской жизни в них — это большая и почетная роль. Но и тут длинный ряд увлекательных рассказов на "общерусскую тему". Один из лучших среди них (если не самый лучший) — "Еж Ежович". Рассказ этот понравился мне до чрезвычайности... Никому из нас не дано изобразить в полной конкретности того строителя жизни, на которого — наша надежда. В советской России это не удается сделать потому, что там от писателя требуют раболепия. Здесь же нам отпущен дар умозрения, но мы лишены дара ощупывания, а без этого тоже не обойдешься. Но Вы показали те корни, из которых растет этот строитель» (ИРЛИ РО. Ф. 820). Другой евразиец проф. Н.Н.Алексеев писал из Парижа: «Что мне более всего здесь не достает, это ощущения природы, которое пропадает в застроенной вдоль и поперек здешней культуре. И вот, может быть, это лучшая похвала, на которую способен я в литературном отзыве — вот чтение Ваших книг заставило меня еще раз с большой силой пережить тоску о наших косогорах, хмурых лесах, камышистых водах, — о глухих, пустынных и в то же время до боли родных местах» (ИРЛИ РО. Ф. 820). Эстонский евразиец В.А.Пейль, пробовавший свои силы и на литературном поприще, писал о Гущике: «Творчество его своеобразно не вывертами языка и ненормальностью характеров необычайных героев, а своим подходом к пониманию психологии и философии жизни человека русско-евразийского мира. Слово "своеобразие" здесь можно приравнять к истинности,

правда, на фоне общей шаблонности — лжи в восприятии России... Живя за рубежом, Влад. Гущик не оторвался от своего родного мира, он сохранил чуткость к пониманию всех сдвигов, происходящих в этом мире... Влад. Гущик болеет за человека, за поругание красоты и гармонии в мире, но он верит в высшую справедливость и исполнен всепрощения... Влад. Гущик большой художник. В его описаниях природы живет та "незримая душа", о которой писал *В.И.Немирович-Данченко*... Человек, природа, животный мир в творчестве Влад.Гущика образуют единое неразрывное бытие» (Гущик В. Забытая тропа. Берлин, 1938. С. 357—358). Г.В.Вернадский, ознакомившись со сборниками В.Е. Гущика «Христовы язычники» и «Люди и тени», писал их автору: чтение этих книг «доставило мне большое удовольствие, порою — наслаждение. Почувствовалась Россия. Кажется, что прикоснулся опять к своему народу, от которого волею судеб отрезан. Во многих Ваших рассказах чувствуется большой — и при том все растущий — литературный талант. Мне близок и понятен Ваш общий духовный подход к жизни и народу. Замечательно чувствуете Вы зверей и природу» (ИРЛИ. РФ. 820).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Забытая тропа: Четвертый сборник рассказов. Книга шестая» (Берлин: Петрополис, 1938). Сборник рассказов Гущика, самый большой по объему, посвящен «лучшему моему другу и вдохновительнице жене» (с.

5). Книга включает повесть «Кадетская звериада», 22 рассказа и три стихотворения в прозе, написанных в 1930-е. Название сборнику дал второй рассказ — «Забытая тропа». В этом скрыт символический смысл. Речь идет о загадочной тропе к зарытому в гатчинском парке кладу, которую разыскивают герои произведения. Тот, кто найдет клад, должен поставить в том же парке чугунную плиту во славу Государства Российского. Тайну забытой тропы удается раскрыть рассказчику, но лишь в последние минуты отступления из Гатчины. Теперь, когда и герой произведения, любитель старины Фома Алексеевич Булавкин, и рассказчик оказались в эмиграции в Эстонии, эту тропу уже не сыскать. Забыта тропа к «красоте человеческой, красоте русской, лику Божескому», как закрыт и путь к славе Государства Российского. Многоликий материал книги объединяет особая ее «русскость», что отмечалось и критиками. Д.Д.Бохан писал, что, в сущности, все рассказы Гущика говорят «об одном: о живой, далекой России, о русской жизни, о русской душе, русской природе, русских людях. Эту жизнь В.Е.Гущик знает бесподобно... У В.Е.Гущика с каждым новым томом русская жизнь встает все ярче и красочнее, и пленительнее. Писатель тверд в своей русскости: он, действительно, весь, с головы до пят, пропитан ею; его русскость — самая настоящая, самая подлинная, от земли российской, от народа русского заимствованная» (Гущик В. Жизнь: Пятый сборник рассказов. Bruxelles, 1939. С. 186).

Анималистические рассказы Гущика (триптих «О собаке», «Ворона») отличает тонкое проникновение во «внутренний мир» меньших наших братьев. Гущик был одним из признанных писателей-анималистов в литературе русского зарубежья (отдельным изданием вышел его рассказ «Какзас: История одной собаки». Таллин: Панорама, 1931). К анималистским рассказам примыкает и цикл охотничьих новелл Гущика («С Иваном Максимовичем», «Шурик»). Н.К.Рерих в своем отзыве о сборнике писал: «И еще одно качество нельзя замолчать. Вероятно, Вам, как и всем в нынешние трудные дни живется тяжело, и тем не менее Вы не теряете светлый взгляд в будущее. Преподобный Сергий, светлый воспитатель народа Русского, для Вас является оплотом будущего — именно так оно и есть» (Гущик В. Жизнь. С. 190).

Новые черты в мировосприятии Гущика проявились в самом крупном произведении сборника — в повести «Кадетская звериада». Это повествование о трагической судьбе трех кадетов, одержимых романтическими мечтами о подвиге во имя Родины. Они бегут из кадетского корпуса на фронт, чтобы воевать с большевиками. Двое из них погибают на фронте. Один из героев повести приходит к выводу, что в страшной трагедии гражданской войны, развернувшейся в России, нет правых и виноватых, обе стороны — белые и красные — и по-своему правы, и по-своему виноваты. «И отсюда страшная нелепость вся эта бойня! Ведь все

эти городовые и буденновцы, и матросы и офицеры, все они безгранично любят Россию и все они рвут ее на дыбе и все умирают за нее потому, что все они хотят ей только счастья, но каждый по-своему понимает ее счастье!» (с. 279).

Рецензент таллинской газеты «Вести дня» писал о сборнике: «Книга о людях, но и о животных — им автор уделяет особенно много внимания, о них пишет с особенной любовью; к ним испытывает такую нежность, какой часто не находит в себе и к людям. У Влад. Гущика глубокое ощущение природы, да и люди ему милее те, кто стоит ближе к ней: земледельцы, рыбаки, лесничие, охотники, дети... С каждой новой книгой язык Влад. Гущика становится все ярче и выразительнее, стиль все отточеннее и яснее... Знание быта, народного языка, любовь к русской народной душе, проникновение в нее делают новую книгу Влад. Гущика ценной и близкой для каждого русского читателя» (Вести дня. 1938. 14 окт.). Столь же положителен был отзыв и рецензента харбинского журнала «Рубеж» Н.Р.: «Рассказы Гущик пишет мастерски, его язык богат образами, сочен и многообразен, он прекрасно владеет формой... Особенно хорошо удаются автору ребятишки и описание природы. Удивительные слова находит автор для животных... Книга В.Гущика — чисто русская книга не только потому, что написана она почти сплошь о России, о русских людях, и прекрасным сочным языком, но и по всей своей внутренней сущности. Главные мотивы его рассказов — лиризм и жалостливость. Жалостливость чисто славянская, та, которая заставляет русских баб голосить при виде чужого горя, которая заставляет бедного слесаря и его сына ссориться из-за собаки с богатым аптекарем, жалостливость, в которой столько душевной широты, столько сердечности... Вот почему, вероятно, печальные, трогательные, за душу хватающие своей грустной простотой рассказы В.Гущика заденут каждого русского человека и будут близки ему» (Рубеж. 1938. № 37. С. 20).

Несравнимо сдержаннее и критичнее была рецензия на сборник *В.С.Яновского* в журнале «Русские записки» (1939. № 19): «Если определить "линию" Гущика в русской литературе (судя по "Забытой тропе"), она ближе всего к творчеству *И.С.Шмелева*. Охота, собаки, рыбная ловля, монастырь, конокрады — вот темы его рассказов. То, что В.Гущик живет в лимитрофах, где быт еще в какой-то степени старорусский, придает его повествованию особую положительность, убедительность: он пишет не по памяти» (с. 203). В заключение Яновский находит, что Гущик — «эпигон, в хорошем смысле этого слова, со многими проистекающими отсюда качествами и недостатками» (с. 204). А.В.Вейдеман писал: «Книга Ваша «Забытая тропа» произвела на меня необычайно сильное впечатление. За все время моего эмигрантского житья мне не приходилось ничего подобного ни разу прочесть... Ваша книга, в полном смысле слова, очаровала меня. Несколько раз я перечитывал ее, но мое восхищение ею ничуть не уменьшались. Прежде всего меня привлекло к себе Ваше светлое оптимистическое мировоззрение. Конечно, нередко содержание того или другого рассказа объято дымкою грусти и печали, но и в этой печали всегда светится жизнерадостность. Я не буду указывать ни на Вашу глубокую любовь к природе и умение подмечать и тонко изображать ее жизнь и красоту; не буду говорить и о прекрасном знании Вами духовных сторон человеческой и даже животной души. Но я коснусь только отдельных рассказов». И далее А.В.Вейдеман перечисляет отдельные, ему особенно понравившиеся произведения. «Все — прекрасно и, главное, своеобразно и совершенно отлично друг от друга. И я искренно от души поздравляю Вас с авторством такой книги. Я нисколько не сомневаюсь, что крупное место в пантеоне русском Вами уже теперь прочно занято», — резюмировал А.В.Вейдеман (Гущик В. Жизнь. С. 187).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Жизнь: Пятый сборник рассказов. Книга седьмая» (Bruxelles: Petropolis, 1939). Последний сборник рассказов Гущика, завершивший трагически прерванный творческий путь писателя (в январе 1941 он был арестован в Таллине органами НКВД и погиб в лагере). Сборник включает 15 рассказов и стихотворение в прозе «На смерть *Куприна*». Старая дореволюционная Россия выступает в ореоле красоты, добра, света, и отблеск этого заметен в русском человеке и в эмиграции. Добрые начала в русском человеке в центре уже первого расска-

за сборника «Жизнь», давшего название книге. Во втором рассказе — «Иордань» — выведен тип мудрого и религиозного мужика Василия Ивановича, «старика-плотника, вечного охотника и птицелова». В посвященном евразийцу П.Н.Савицкому рассказе «Старая церковка» сочетаются элементы загадочности, фантастики, даже мистики, символические образы с реальными картинами жизни русской деревни начала 1920-х.

Начавшаяся вторая мировая война помешала распространению сборника. Известен лишь один отзыв на сборник «Жизнь». Рецензент таллинской газеты «Вести дня» писал: «Пятый сборник своих рассказов Влад. Гущик назвал "Жизнь". Пожалуй, это действительно определяет существо сборника, а не только первого рассказа того же названия, в котором жизнь торжествует над смертью: умер мужик Василий, но в тот же день баба его родила ребенка, смерть сменяется новой жизнью. Влад.Гущик приемлет все стороны жизни — и человечьей, и животной, жизнь оправдана, потому что она не стоит, а любовью движется вперед, всегда порождает новую надежду и новую радость бытия... Фабула у В.Гущика очень часто не является ядром произведения. Некоторые его вещи нельзя назвать ни повестью, ни рассказом, скорее это этюды. Но каковы бы ни были эти литературные миниатюры, из них всегда излучается любовь ко всему живому, к чуду загадочной человеческой души, светятся мотивы раскаяния и прощения («Цветок-гиацинт»), самопознания («Кувырло»), чаяний на лучшее будущее» (Вести дня. 1940. 24 янв.).

С.Г.Исаков (Эстония)

Д

ДЕНИКИН Антон Иванович (1872—1947)

«Офицеры: Очерки» (Париж: Родник, 1928). В сборник вошло 6 очерков, объединенных тем, что в центре каждого из них — судьба русского офицера на фронтах первой мировой, гражданской войны, а затем — в эмиграции. Первый очерк с названием «Пролог» повествует о развале армии на германском фронте под воздействием большевистской пропаганды; особое внимание автор обращает на переживания поручика Альбова, бесплодно старающегося противостоять разложению войск. Второй очерк «Враги» переносит действие на поле сражения гражданской войны, на котором встречаются старые знакомцы, а ныне враги — поручик Ковтун и большевик Фадеев. Действие третьего очерка «Исповедь» разворачивается в штабе большевиков: комиссар Гройс, мучимый подозрениями, с помощью полкового врача отравляет командарма, бывшего кадрового офицера, чтобы подслушать его исповедь на смертном одре. Остальные очерки рассказывают о жизни русского офицерства в изгнании: жена Рукова, эмигрировав из Одессы на французском теплоходе, стала в Париже содержанкой богатого купца (очерк «Жизнь»); полковник Русов, выжив после тяжелого ранения, погибает в результате несчастного случая на французской шахте («Этапы»), а капитан Кароев неожиданно выясняет, что его родной брат сотрудничает с ГПУ («Стальные сапожки»).

Книга встретила благожелательный отзыв критики: «Едва ли можно говорить об "Офицерах" как о произведении чисто художественном. Автору важно не "как", а "что": он не заботится об архитектонике, о словесной отделке, о распределении света и теней, о новизне и оригинальности. Он просто задается целью изобразить трудную жизнь русских офицеров такою, какою он наблюдал ее в старой армии после революции, в добровольческих отрядах и, наконец, на чужбине. Цели своей Деникин достиг вполне, и ему удается заразить читателя своей трогательной верой в прекрасные свойства русского офицера и состраданием к тяжелой доле, ему доставшейся» (Звено. 1928. № 3. С. 174). Выводы анонимного рецензента: «Офицерскую среду Деникин противополагает — с одной стороны — буржуазии, к которой он явно не чувствует никакой симпатии, а с другой — "народу", отношение к которому менее ясно, но тоже едва ли вполне сочувственное. В сущности, как это ни парадоксально, книгу Деникина легко принять за апологию старого русского интеллигента, потому что и по социальному своему положению (между "буржуазией" и "народом"), и по душевному складу его офицеры очень близки к этому, ныне столь хулимому, типу» (там же).

М.Г.Павловец

ДИОНЕО (Шкловский Исаак Владимирович, 1864—1935)

«Кровавые зори: Десять этюдов» (Париж: Я.Поволоцкий, 1920) — роман состоит из эпизодов (этюдов) из жизни русских эмигрантов. В образе главного героя нашел отражение жизненный опыт автора. Петр Андреевич Божко, представитель либеральной интеллигенции, за свои идеи был сослан на крайний север Сибири, после ссылки эмигрирует в Англию. В Англии он попадает в колонию русских радикалов, ведущих борьбу с российской монархией и неспособных при этом договориться между собой. Несмотря на его сопротивление, героя постоянно пытаются вовлечь в политическую борьбу, но он удерживается в стороне, отдавая все силы научной работе. Основную сюжетную канву, в которую как бы вплетаются отдельные эпизоды романа, составляет описание истории создания эмигрантской коммуны в Бразилии. Идею вы-

двинул Егор Лукич Гар — русский профессор-эмигрант, волей случая занесенный в Бразилию. Наблюдая из эмиграции за событиями в России, он отмечает, что «пришествием ивановцев [большевиков] были выброшены за борт талантливые русские люди» (с. 119). Гар выдвигает идею создания «питомника» для взращивания новых поколений русской эмиграции в колонии, где молодежь приобретает навыки хозяйственной и экономической работы, а также сохранит нравственные и духовные ценности, которые эмигранты боятся утратить, сливаясь с европейской средой. Как происходит это слияние и утрата национальных черт, показано на примере семьи Божко, дочь которого — английская девочка, с которой отцу приходится говорить на английском языке. Божко, поддерживающий проект Гара, едет в «Оксбридж», чтобы встретиться с профессором Сергеем Трепетовым и начать переговоры о создании комитета по переселению. Трепетов — знаменитый ученый, имя которого хорошо известно в России. Либерал умеренных взглядов, не поладивший с университетским начальством, он не смог оставаться в России из-за консервативных порядков в системе университетского образования и принял приглашение одного из старейших английских университетов. Образ ученого заставляет вспомнить русского историка профессора П.Г.Виноградова, эмигрировавшего в Англию по политическим мотивам. В 1903—1905 он занимал кафедру юриспруденции в Оксфордском университете. Тема пятой главы под названием «Arbiter elegantiarum» типична для беллетристики на англо-русскую тему: английский писатель Альмор Роджерс влюбляется в русскую эмигрантку Клавдию Лешко. Писателя привлекает к ней не только ее красота и ум, но главным образом то представление о русской женщине, которое сложилось у него из чтения романов Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, И.А.Гончарова, *М.П.Арцыбашева* во французских и английских переводах. «Героини только в России, — рассуждает он, — лишь в вашей стране существуют действительно свободные девушки» (с. 198). В восьмой главе романа описана атмосфера, царившая в интеллектуальных и богемных английских кругах периода мировой войны и русской революции: ночные клубы, собрания «сатанистов», опиумные притоны, «вортисисты» — представители движения, близкого к футуризму, но еще более авангардного.

В 1920—1921 *В.Шкловский* переписывался с В.Д.Набоковым по поводу переиздания книги «Кровавые зори» в берлинском издательстве, но предложение было отклонено. В.Д.Набоков написал рецензию на три книги Дионео, включая «Кровавые зори», в которой подчеркнул, что в персонажах романа можно узнать русских лондонцев (Руль. 1921. 24 июля).

О.А.Казнина

«Когда боги ушли» (М.; Берлин: Геликон, 1923). В герое книги немало автобиографических черт. Роман Никифорович Ганжи-Бугай — эмигрант из России, живущий в Лондоне. В романе показана интеллекуальная история героя, который в студенческие годы, помимо занятия естественными науками, искал ответы на философские вопросы бытия. Научная карьера героя сложилась удачно: его публикации принесли ему известность в международных научных кругах, и один из старых английских университетов предложил ему кафедру. После революции в России Ганжа-Бугай остается в Англии. В романе дан стилизованный портрет парижской эмиграции, упоминаются «сидоровцы» и «ивановцы» — враждующие между собой русские партии в эмиграции. Публицист Гирин — активист движения «сидоровцев», работающий над программой движения. Жизнь супругов Гириных и их драматические отношения перекрещиваются с судьбой Ганжи-Бугая. Сюжет романа составляет канву для размышления героя: это рассуждения о болезни и старости европейской цивилизации, о разности характеров политиков и ученых. Центральную по идейной нагрузке часть книги составляет глава, давшая ей название: «Когда боги ушли». В ней описано путешествие героя по развалинам древнего римского города — памятника четырех погибших цивилизаций. Это описание является введением к историософскому размышлению о борьбе человека разумного с неолитическим человеком, то есть варваром (с. 233). С пришествием богов красоты, науки, облагороженной любви, справедливости, свободы, рассуждает герой, «устанавливается понятие, что жизнь человеческая священна и что никто не имеет права

отнять ее во имя торжества религиозной, политической или социальной доктрины, ибо все они завтра могут оказаться ложными» (с. 234). Однако религия, считает ученый, со временем начала играть разрушительную роль в развитии цивилизации: она стала учить людей жертвовать своими жизнями ради будущего мира. Возникли и политические теории, строящие счастье на жертве людьми. Новый бог — «миф, которому имя благо будущих поколений» (с. 169). На каждом новом витке цивилизации боги уходят, а древний варвар вылезает из подполья, куда загоняет его развитие культуры, и при этом вооружается все более усовершенствованными машинами истребления. С каждой эпохой он все лучше приспосабливается для уничтожения и разрушения. Когда уходят боги, философы и поэты прославляют этот уход как показатель прогресса. О современности герой говорит: «Теперь боги ушли с земли, после большой войны и ушли надолго» (с. 237).

Воспоминания героя уносят читателя в Россию предвоенных и предреволюционных лет. Это по большей части Малороссия и Сибирь. В романе сильно бытописательское начало, для создания местного колорита вводится украинская и диалектная речь.

О.А.Казнина

ДОН-АМИНАДО Аминад Петрович (Шполянский, 1888—1957)

«Дым без отечества» (Париж: Север, 1921). Впервые: ПН. 1920. 27 апр. — 3 дек.; 1921. 26 янв. Первый эмигрантский сборник стихотворений Дон-Аминадо, в котором преобладают мотивы ностальгии. Герой книги — рядовой российский изгнанник, растерянный, заблудившийся в потемках собственных исканий, мучительно тоскующий по родине («Застигнутые ночью», «Честность с собой», «Все течет», «Париж»). Классическая тема маленького человека раскрывается в стихах Дон-Аминадо применительно к обстановке российского зарубежья. Начиная со стихотворения «Константинополь», печатавшегося с заглавием «Из путевой тетради», поэт воспроизводит свои впечатления от бегства из «растерзанной России» в Европу. Ощущение собственной ненужности преследует героя, выброшенного злой судьбой на задворки истории: «Не мы творим историю веков». Маленькому человеку Дон-Аминадо присущ злой скепсис разочаровавшегося в революции либерального интеллигента («Свершители», «Вселенские хлопоты», «Любители бескровной и святой»). Жестокий ураган гражданской войны развеял прежние идеалы, и теперь герои Дон-Аминадо не верят ни в народ, ни в революцию, ни в высокое предназначение искусства. Поэт обвиняет своих соплеменников в наивности и эгоизме, равнодушии к судьбе страны. Желчная интонация, звучащая во многих стихотворениях, свидетельствует, что мир его героев хрустнул и раскололся, как орех, породив чувство мировой вселенской скорби. Теперь его жизнь — лишь иллюзия существования, наполненная самоанализом и бесконечными думами о прошлом. Ощущая себя «песчинкой бытия», «малой частицей России», которая выступает в образе гранита, «распылившегося в изгнанье», он остро ощущает бесцельность бытия.

Живем. Скрипим. И медленно седеем,
Плетемся переулками Passy
И скоро совершенно обалдеем
От способов спасения Руси.

Оказавшись в Париже, герой Дон-Аминадо, в котором угадывается сам автор, остро чувствует «безмерную пошлость соратников», высмеивает всевозможные диспуты о «спасении России», романтическое позерство у разбитого корыта, создание общественных объединений всех направлений. Падение Крыма и конец гражданской войны вызывают к жизни стихотворение «После всего», в котором едкая ирония и негодующий пафос направлены на «псалмопевцев» и предсказателей, уверявших, что Крым после победы Врангеля будет парламентской республикой. Поэт упрекает российскую интеллигенцию в политической слепоте, пустом прожектерстве и краснобайстве, вспоминая диспуты об особой миссии России и ее исторической исключительности («У врат царства», «Очень просто», «Эдем»). В спорах о значении и роли российской эмиграции Дон-Аминадо зачастую противостоял тем, кто верил в особую миссию и высшее предназначение изгнанничества. Рисуя образ России распятой, поруганной, он то и дело бросал горькие упреки обанкротившимся политикам, чьи неуемные амбиции довели страну до гибели. Его колкие обличения вызвали, в частности,

гнев П.Милюкова, который усмотрел в стихотворении «Писаная торба» оскорбление дорогих ему республиканских идеалов. Пытаясь рассуждать честно и трезво, Дон-Аминадо уверяет, что Россию спасет не «дипломат, сочиняющий партии», не «секретарь политической партии», а только сильная власть («Честность с собой»).

Горестная самоирония окрашивает большинство страниц сборника («Про белого бычка», «Все течет», «Республиканские восторги» и др.). Характерно заглавие книги: от грибоедовских слов («И дым отечества нам сладок и приятен») остался только дым без отечества, дым, который разъедает глаза и вызывает слезы. Назвав Дон-Аминадо «совершенно замечательным поэтом», *М.Цветаева* писала ему: «Вы каждой своей строчкой взрываете эмиграцию... Вся Ваша поэзия — самосуд эмиграции над самой собой» (Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 7. С. 654). Сатира Дон-Аминадо в этом сборнике обращена на властителей советской России, которую он изображает как царство насилия и тупости, где свирепствуют растрелы, преследования инакомыслящих, страх, уравниловка («Очень просто», «Библейский случай», «1920»). Черный юмор, который окрашивает эти стихотворения, основан на убеждении автора, что пути назад нет и витийство эмигрантских краснобаев ничего не сможет изменить в ходе истории. Обращаясь к России, поэт горестно восклицает:

Ты была и будешь вновь,
Только мы уже не будем,
Про свою к тебе любовь
Мы чужим расскажем людям.

Беспощадное сатирическое разоблачение вождей эмиграции, «талейранов из города Винницы», «элегантных циников» и «радикалов с прохвостинкой» сочетается в сборнике с сочувствием к рядовому эмигранту, оказавшемуся жертвой собственных иллюзий. Его грустновато-лирический облик напоминает героев *Саши Черного*, чьи интонации слышны в стихотворениях «Колыбельная», «Непобедимые», «Семнадцатое сентября» и др. Но он, в отличие от дореволюционных героев Саши Черного, — «песчинка бытия», «дождинка злой грозы», прошумевшей над землей. Юмор органически сплетается с безысходным трагизмом, когда Дон-Аминадо пишет об истории как «мельнице богов», безжалостно перемалывающей людские души. *А.Седых* оценил в этом сборнике сатирическую линию, заметив, что «никто так не умел изображать почтенных общественных деятелей, устраивающих свои собственные юбилеи, бестолковые собрания с прениями сторон и благотворительные вечера с домашним буфетом и танцами, как Дон-Аминадо» (Мосты. 1961. № 7. С. 352).

Л.А.Спиридонова

«Наша маленькая жизнь» (Париж: Я.Поволоцкий и К°, 1927). Впервые: ПН. 1926, в течение всего года; М., 1994. Сборник составлен из рассказов и фельетонов о жизни парижского зарубежья. В нем отразились проблемы российской эмиграции: пестрота и противоречивость политических и общественных группировок, яростные споры по поводу предназначения и «всемирной миссии» изгнанничества, поляризация идейных противников, группировавшихся вокруг газет «Последние новости» и «Возрождение». Выражая мнение той части общества, которая тяготела к республиканско-демократическим идеям и противостояла монархическим традициям, Дон-Аминадо тем не менее остроумно высмеивал все крайности и изъяны эмигрантского мироощущения. Началом нового этапа истории русского зарубежья он считает 1926 год, когда окончательно сложилась парижская колония и определилась расстановка сил. В фельетоне «Уроки русской истории» упоминается о существовании племен (рябушане, скаржане, треповичи, носовичи, трегубовичи, гревеничи и билимовичи), образованных от фамилий известных деятелей: промышленника и банкира П.П.Рябушинского, монархиста П.В.Скваржинского, бывшего председателя Совета министров А.Ф.Трепова, прокурора Синода В.П.Носовича, сенатора С.Н.Трегубова, экономиста А.Д.Билимовича и др. Дон-Аминадо сатирически обыгрывает в своих фельетонах события, происходившие в общественно-политической жизни эмиграции: создание Высшего монархического совета и Союза русских дворян, провозглашение великого князя Кирилла Владимировича императором всероссийским и др. Фельетоны пронизаны едкой иронией по адресу «вождей» эмиграции, сводящих между собой счеты и борющихся за первенство, как некогда древнерусские князья, погубившие усоби-

цами Русь («Чем ночь темней», «N 4711», «Анкета»). Выступая летописцем истории русского зарубежья, Дон-Аминадо в этой книге высмеивает бесконечные диспуты о чистоте русского языка, о книгах *П.Н.Краснова*, о самовнушении по Куэ и даже об извлечении праха Тутанхамона. Разброд мнений отражает, по его мнению, взгляды представителей «социалистов, монархистов, легитимистов, сторонников зарубежного съезда, сторонников зарубежного разъезда, представителей пошехоновской старины, возвращенцев, непримиримых, примиренцев, либеральных консерваторов, консервативных либералов, евразийцев среднего толка, евразийцев ниже среднего толка, евразийцев просто (так называемых бестолковых)...» («N 4711»). Сатирический эффект достигается с помощью противопоставления несовместимых понятий, обессмысливания политических программ, словесных каламбуров и острословия.

Сборник «Наша маленькая жизнь» вышел в год 10-летия октябрьского переворота, поэтому в нем ощутима тема ответственности интеллигенции за трагедию России. Кризис утопического сознания, который переживали многие эмигранты, стал едва ли не главной темой книги («Всеобщая перепись», «Открытое письмо доктору Нансену», «Самовнушение»). В фельетонах «Руководство для начинающих» и «Электрификация мозговых полушарий» Дон-Аминадо размышляет о крушении парламентаризма и уверяет, что единственное спасение — в диктатуре. Он иронизирует над всеми диктаторами, повернувшимися «лицом к истории и спиной к Европе». Комическое снижение образа диктатора происходит с помощью пародийно-пафосных конструкций, напоминающих то советские декреты, то речи Муссолини. В сборнике проявились основные черты творческой манеры Дон-Аминадо: лаконизм, афористичность, любовь к каламбуру и острословию, иронический перифраз. Спор о самоопределении эмиграции он сводит к одному афоризму: «Мы — не эмиграция, а Россия, выехавшая за границу»; у членов Союза русских дворян «весь спинной хребет сделан из белой слоновой кости». Иногда комизм держится на разрушении языкового стереотипа: «Спал, как убийца». Дон-Аминадо утверждает: «Империи падают, быт остается». В его фельетонах и рассказах воочию оживает быт эмигрантской колонии с ее каждодневными заботами и маленькими радостями («Акажу и прочее», «Нечаянные таланты», «Зарубежный письмовник», «Анкета», «Коля Сыроежкин»). Образы русских изгнанников овеяны легкой улыбкой, беззлобным юмором, самоиронией («Я ем горький хлеб изгнанья, но на блюде в стиле Директории», «Хождение в гости — нечто среднее между неизлечимым сумасшествием и взаимным грабежом»). Герои сборника отвечают на вопросы анкеты: «Едите ли вы?», «Какой способ самоубийства вы предпочитаете?», «И как вы думаете вернуться на родину: на белом коне или пешком?» В центре внимания автора — обыденная жизнь маленького человека, который, живя в Париже, не записывает «никаких впечатлений, кроме расходов». Этот образ, характерный для русской классической литературы, развивается в книге по-новому: писатель пытается осмыслить эмигрантский быт как частицу трагической истории России. Особое место занимает в книге детская тема, которая звучит в рассказах о Коле Сыроежкине. Восьмилетний мальчик — совершенно «денационализированный ребенок», увлеченный бициклетками, почтовыми марками и французскими комиксами. Его внутренний мир раскрывается в письме в редакцию журнала. При этом высвечивается и внешний мир, в котором он живет, где взрослые мечтают «жить по-человечески, а не прозябать физическим трудом без ванной комнаты». Цикл стихов, входящий в сборник («Бескрылые дни»), повествует об «испивших последнюю чашу», «о стоящих на самом краю». В рецензии на сборник «Наша маленькая жизнь» *И.Бунин* писал: «Дон-Аминадо гораздо больше своей популярности (особенно в стихах), и давно пора дать подобающее место его большому таланту — художественному, а не только газетному, злободневному» (СЗ. 1927. № 33. С. 523).

Л.А.Спиридонова

«Накинув плащ: Сб. лирической сатиры» (Париж: Нескучный сад, 1928). Впервые: ПН. 1927 с 14 янв. в течение года; стихотворение «Накинув плащ» — 1928. 1 янв. Лирический герой стихотворного сборника — беспечный бродяга, призывающий отбросить уныния и сомнения и, приняв классическую позу, вновь воспевать «и со-

ловья, и девушку, и розу», несмотря на ледяной мрак, окружающий его. Города и годы мелькают перед ним, оставляя в памяти «гранитный мир парижских площадей», «шум блистательных фонтанов», «ветер пустынь» и чопорную Англию. Воображаемый мир заслоняет реальные очертания, присутствуя то в образе голубых поездов, то могучих морских лайнеров («Городские фонтаны», «Города и годы», «Ветер с пустыни»). Бутафорский романтизированный мир, мечта о дальних странствиях заменяют ему реальную жизнь. Испанский плащ и гитара под полою скрывают облик неприютного бродяги, у которого ностальгия превратилась в хроническую болезнь. В книге постоянно присутствует мотив бездомности. Образ Дома как символ прочного бытия и самоутверждения личности возникает в стихах «Старая Англия», «Сентиментальная запись», «Простые слова» и др. В стихотворении «Арбатские голуби» Дон-Аминадо признается, что хотел бы жить в переулке «Возле самой Собачьей площадки, / Где арбатские голуби летом / Меж собою по-русски воркуют». Дореволюционная Россия оживает в стихотворениях «Серебряные коньки», «В театре», «Уездная весна», «Жили-были», «Татьянин день», «Признание», «Бабье лето». Сочная словесная живопись выгодно отличает их от шаблонных книжных описаний воображаемых путешествий. Дон-Аминадо тяготеет к акмеистскому любованию вещью, к назывным предложениям, которые превращают простое перечисление предметов в единую систему образов: «Утро. Вишни. Белый пух», «Пасха. Платьице в горошину. Легкость. Дымность. Кисея. Допотопная провинция. Клены. Тополи. Скамья». Слова и словосочетания, следуя друг за другом, создают ощущение густоты поэтической ткани, передавая идею прочности быта, стабильности жизни уездной России, держащейся на трех китах: «Русь, исправники и тещи». Троекратность, характерная для русского фольклора в соединении с исповедальной лирической интонацией, создает ту самую ностальгическую лирику, которая была присуща эмигрантской поэзии. В стихотворении «Жили-были» присутствуют и сказочный зачин, и описание чисто русского пейзажа («синий снег, который режет, колет, жжет и холодит»), и просторечие, и троекратные повторы в описаниях Москвы. Все это воссоздает перед читателем стародавнюю сказку о родине, запечатленную в образах и звуках. Теперь Дон-Аминадо склонен оправдать даже «исправника и тещу», признав их опорой Российского государства и семьи. Символом старой России становятся для него дом с зеленой крышей, сад с кустами сирени, старый пруд, в котором плещутся караси, серебряный кофейник на плетеном столе террасы.

В рецензии на книгу «Накинув плащ» *Г.Адамович* писал: «Тоска об "уюте" в русской душе есть сейчас кончик той линии, на другом конце которой сияют и последняя гармония, и торжество мировой справедливости, и прочие прекрасные вещи» (ПН. 1928. 25 окт.). Дон-Аминадо старательно вытягивает этот «кончик» в стихотворениях «Гроза», «Простые слова», «Бабье лето». Он мечтает, чтобы «узкоколейка шла из Парижа в Елец». Разрубая строку точками, поэт передает состояние собственной души, разрубленной воспоминаниями на кровоточащие части. Советскую Россию автор представляет по газетам и рассказам очевидцев («Мыс Доброй Надежды», «Юбилей», «Любовь от сохи», «Ход коня» и др.). *М.Цетлин* (Амари) писал о злободневных стихах в сборнике Дон-Аминадо: «Хотя он называет свою книгу книгою сатиры, в ней нет сатирического бича, сатирического негодования. Быть может, сравнительно менее ему удаются стихи о советской России. Он не негодует, а просто вскрывает ту ложь, которою нам хотят заморочить голову» (СЗ. 1928. № 38. С. 536). В сборнике «Накинув плащ» наметилась тема, которая стала едва ли не самой характерной в творчестве Дон-Аминадо второй половины 1920-х — призыв к исцелению от беспросветного пессимизма и ностальгии. Высмеивая эмигрантов, которые продолжают «шляться с мордой освежеванного кролика», поэт советует оглянуться вокруг, увидеть живой и красочный мир и перестать предаваться грустным воспоминаниям. В стихотворениях «Пока не поздно», «Тяга на землю», «Весенний пролог» он пытается подбодрить упавшего духом эмигранта-неврастеника, внушив ему любовь к жизни и надежду на лучшее. Девиз поэта — «Спешите жить» выражен в стихотворении «Пока не поздно!»:

Спешите жить и в дни изгнанья,
И этим дням ведется счет.

А по руслу воспоминанья
Обратно время не течет.

Л.А.Спиридонова

«Нескучный сад» (Париж: Б.и., 1935). Впервые: ПН. 1926. 23 нояб. — 1934. 9 сент. В сборник вошли стихи о «нашей маленькой жизни», зарисовки эмигрантского быта и лирические миниатюры о старой России, а также несколько циклов-афоризмов «нового Козьмы Пруткова» («Похвала глупости», «Российские крестословицы», «Любовь к ближнему» и др.). Оправдывая название книги, автор описывает русский «городок» на Сене, который превратился в «нескучный сад». Вместо былого трагического мотива в сборнике звучит развеселая мелодия популярной обывательской песенки «Чепуха» или знаменитой «Камаринской» («Наша маленькая жизнь», «Вершки и корешки», «Жизнь графини де Петрушки»). В стихотворении «Творимая легенда» Дон-Аминадо пытается осмыслить процессы, происходящие в жизни эмиграции, рассуждая о преобразующей роли искусства. Стихотворение держится на постоянно повторяющейся строке: «Все было русское». В первые годы эмигрантской жизни Европе в диковинку были русский балет, драматургия, лубок, гитара и квас в ресторанах. Теперь Париж перестал восхищаться «всем русским». Наступило горькое отрезвление, замолкли споры о всемирном избранничестве и особой миссии эмиграции. Дон-Аминадо призывает трезво взглянуть на себя и свое положение в Европе. Перепевая известные строки *Северянина* («Ананасы в шампанском!»), он иронизирует над современным состоянием эмиграции: ананас уже выжат, а попытки выбраться из лужи обречены на неудачу. В стихотворениях «От ворот поворот», «Вечеринка», «Крик души» Дон-Аминадо изображает бессмертную пошлость бытия без надежд и идеалов. Он даже упрекает героя за верность высоким помыслам: «Почто горел на жертвенном огне?» В басне «Познай себя» мораль такова: «Самопознание приводит к отвращенью». Поэтому русский Париж предстает в этом сборнике в состоянии той веселости, которая граничит с отчаянием.

Значительное место в сборнике «Нескучный сад» занимает тема России. Воспоминания былых дней воскресают в стихотворениях «Уездная сирень», «Дым», «Признание», «Как рассказать» и др., где натуралистические зарисовки старого дома на зеленой горке в четырех верстах от станции соседствуют с импрессионистическими описаниями былого счастья, молодости, любви. Лирические миниатюры о старой жизни одухотворены искренним чувством, полны живых запоминающихся деталей: запах дыма и мяты, свежесть набухшего зерна, пыльная уездная сирень, позднее цветенье русской весны. Тревога зимнего рассвета на петербургских островах является для Дон-Аминадо предощущением ностальгической грусти, одолевающей его через много лет. Характерная черта этих стихотворений — проецирование былой жизни на экран эмигрантской памяти.

Значительную часть сборника составляют сатиры на советских вождей и членов оппозиции, преследуемых Сталиным. Разоблачение «пастыря волчьих стай» Сталина, «кликуши» Бухарина, «огородного сторожа» Калинина, «всенародного унтера» Буденного не поднимается выше стандартного газетного острословия. Высмеивая новый советский быт, Дон-Аминадо зачастую выступает лишь как эпигон Зощенко («Родная сторона», «Поэт», «Роман», «Священная весна» и др.). Особняком стоят в сборнике стихи о судьбах человечества в предверии надвигающейся второй мировой войны («Паноптикум», «Стоянка человека»). Поэт представляет всемирную историю как сплошную цепь войн и разрушений, предостерегает об угрозе человеческой цивилизации от современных диктаторов. Наибольшую популярность принесли сборнику «Нескучный сад» афоризмы «Нового Козьмы Пруткова». Укрывшись за этим псевдонимом, Дон-Аминадо высмеивает человеческие пороки и вредные привычки, издевается над словесным пустозвонством и нацистским фразерством. «Новый Козьма Прутков» остроумен и зол. В циклах его афоризмов большое место занимает политика. Убежденный враг всякой диктатуры и любого насилия, Дон-Аминадо судит о современной истории с общечеловеческой точки зрения. В отличие от своего предшественника он обращается не к обывателю, а к человеку, пострадавшему от парадоксов истории. В «Российских крестословицах» преобладают афоризмы о советской жизни и большевистской идеологии. Автор афоризмов здесь дистанцирован от своей мишени,

чего нельзя сказать о других циклах, где голос «Нового Козьмы Прудкова» зачастую сливается с голосом автора («Любовь к ближнему», «Философия каждого дня»). В основе афоризмов Дон-Аминадо лежит остроумное обыгрывание метафор, противопоставление несовместимых понятий, иронический подтекст. Характерные приемы писателя — выворачивание наизнанку расхожего житейского правила, сатирический парадокс, каламбур, пародийный перепев. Дон-Аминадо ориентируется не столько на Козьму Пруткова, сколько на О.Уайлда, З.Фрейда, Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. Его Козьма Прутков — истинное дитя своего жестокого и сложного времени. Он не верит ни в доброту, ни в порядочность, ни в бескорыстие, ни в социальную справедливость. Поэтому все его афоризмы — «общие места наизнанку», «лукавые перевертыши», плоды блестящего остроумия и ироничного ума.

Л.А.Спиридонова

«В те баснословные года» (Париж: Editions Universitaires, 1951). Впервые: ПН. 1932, 18 мая; 1936. 28 февр.; 1938. 8 мая, 19 июля. Сборник предваряют два эпиграфа: «Я знал ее еще тогда / В те баснословные года» (Ф.Тютчев) и «Серьезность — в легкомыслии» (Ш.Бодлер). Они определяют две главные темы книги: раздумья о родине и ее исторической судьбе и апофеоз веселого смеха, который спасает человека от ужаса жизни. Как две маски на фронтоне греческого театра — плачущая и смеющаяся — они отразили внутренний стержень и замысел сборника. Россия предстает в нем не только в туманной дымке ностальгических воспоминаний, но и в реальности текущего дня. Высмеивая события 1930-х в СССР, Дон-Аминадо пишет едкие политические фельетоны «Голубь мира», «Беловежская пуща», «Без заглавия» и др. В них высмеиваются министр иностранных дел М.М.Литвинов, депутаты Верховного Совета, советские государственные и партийные деятели. Сатирик пытается восстановить основные вехи российской истории, этапы русского освободительного движения, характеризует нигилизм, модернизм, ницшеанство, символизм, футуризм. В стихотворении «1917», оценивая большевистский переворот как возвращение вспять, к татаро-монгольскому игу, Дон-Аминадо рисует цепь курганов в степи. Курганы-могильники, скрывающие тела расстрелянных в годы гражданской войны и сталинских репрессий, — такой видится поэту родина. Подводя итог невеселых раздумий о России, Дон-Аминадо делает парадоксальный вывод, что «нет ничего скучнее, чем жить в интересное время». Его герой устал бороться и ждать. Теперь он мечтает лишь о спокойной тихой жизни, напоминающей идиллию провинциального житья-бытья в дореволюционные годы. Он больше не хочет «стоять на славном посту» и даже рад забиться в «свой угол», наслаждаясь домашним чаепитием («Свой угол»). Полемизируя с Тютчевым, Дон-Аминадо не считает блаженным того, кто «посетил сей мир в его минуты роковые». По его мнению, блажен человек только в кругу семьи, на природе или в родном городе («Идиллия», «Amo-amare», «Летняя запись», «Лирический антракт»). Дон-Аминадо все глубже осознавал, что «цена изгнания есть страшная цена». Его мучили сомнения в правильности выбранного пути («Биография»), в том, как прожит его век на земле. Он размышляет о гримасах истории, которые не под силу разгадать ни одному смертному. Торжество великих идей оборачивается неисчислимыми страданиями для рядового человека — маленького зернышка своей страны. Люди одинаково несчастны, когда они гибнут в фашистском концлагере или в сталинском ГУЛАГЕ: «От Дахау до Нарыма Пересадки никакой» («Заключение»).

В сборник вошли также «Афоризмы Козьмы Пруткова», написанные в конце 1930-х и в 1940-е. Они более философичны, чем опубликованные в книге «Нескучный сад», и тоже содержат раздумья о смысле человеческой жизни. В цикле «Savoir vivre» (Знание света) писатель утверждает: «Начало жизни написано акварелью, конец — тушью». В цикле «М» и «Ж» он не щадит ни мужчин, ни женщин, размышляет об отношении полов и маленьких женских хитростях. В других циклах — «Валериановые капли», «Цветы жизни», «Летние аксиомы» — собраны афоризмы на темы эмигрантской жизни. С блистательной иронией Дон-Аминадо рассказывает о мытарствах во время летнего отдыха, о воспитании детей, общении с французами, правилах этикета, финансовых неприятностях. Все это сдобрено изрядной смесью пес-

симизма с непобедимой жинестойкостью. («Хуже всего придется старожилам: ни одного сверстника и ни одного русского слова»). Комический эффект достигается в афоризмах нового Козьмы Пруткова с помощью игры слов, их расчленения, сопоставления высоких и низких понятий, комического обыгрывания устойчивых словосочетаний. Дон-Аминадо владеет искусством слова, знанием народных пословиц и поговорок, которые он остроумно «вывертывает» наизнанку («Терпение и труд хоть кого перетрут»). Несмотря на то, что остроумие Дон-Аминадо с годами становилось все совершеннее, общая тональность книги грустно-ироническая. Она фактически имеет значение итога всей творческой жизни писателя. Некоторые стихотворения сборника звучат как авторская исповедь и даже как эпитафия самому себе:

Жили. Были. Ели. Пили.
Воду в ступе толокли.
Вкруг да около ходили,
Мимо главного прошли.

Оценивая значение творчества Дон-Аминадо, *А.Седых* заметил, что он «был сатириком, достойным наследником Козьмы Пруткова, а по-настоящему он хотел быть только поэтом, писать об уездной сирени и соловьях, о золотых локонах Тани» (Седых. С. 80).

Л.А.Спиридонова

«Поезд на третьем пути» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954; М., 1991). Книгу воспоминаний предваряет эпиграф из драмы-сказки Г.Гауптмана «Потонувший колокол»: «Раутенделейн, где ты?» Он определяет лирико-элегический настрой книги, повествующей о «потерянном и невозвращенном рае» дореволюционной жизни. Для Дон-Аминадо рай ассоциируется с родным Елизаветградом Херсонской губернии: уездный городок, «забытый на географической карте, где-то в степях Новороссии, на берегу Ингула, преисполняет сердце волнующей нежностью, сладкой болью» (с. 3). Тема российской провинции, начинаясь на первой странице книги, проходит через все повествование и трансформируется в последней трети книги в описании русского «городка» в Париже. Работа над книгой началась в последние предвоенные годы и продолжалась в годы второй мировой войны; она была задумана как хроника одного поколения русской интеллигенции, пережившего три войны и три революции. Однако характерный для эмигрантской мемуаристики жанр воспоминаний осложнен здесь элементами художественного вымысла. Городок на берегу Ингула назван Новоградом, «Елизаветградские новости» — «Новоградскими», официальная печать представлена «Ведомостями городского Новоградского самоуправления». Повествование то и дело прерывается лирическими оступлениями или сентенциями, иногда афористически выразительными, иногда горько-ироничными («Пульс страны бился на Лубянке», «Стрельба в цель стала бытовым явлением», «Смена власти произошла чрезвычайно просто. Одни смылись, другие ворвались», «Жизнь сразу вошла в колею. Колея была шириной в братскую могилу. Глубиной тоже»). Хотя книга повествует о жизненном и творческом пути Дон-Аминадо, не менее значительное место занимает в ней характеристика общественно-политической, литературной, художественной и театральной жизни России и эмиграции. Она распадается на две части: с конца XIX в. до отъезда в эмиграцию и жизнь парижской колонии с 1920 до 1940. Все исторические события — русско-японская война, патриотические манифестации, недолгая политическая «весна», открытие Государственной думы, студенческие демонстрации, мировая война и даже «роковой месяц российского календаря» октябрь как бы остаются за сценой, а на первом плане бурлит театральная жизнь на юге России, сменяют друг друга газеты и журналы, в которых сотрудничал Дон-Аминадо, шумит великолепная Одесса, ошеломляют Москва и Петроград размахом и насыщенностью общественно-литературной жизни. На этом фоне проходят колоритные фигуры писателей, ученых, театральных и общественных деятелей, начиная от Л.Н.Толстого до Г.Е.Зиновьева. В книге Дон-Аминадо представлен поистине весь Петербург, вся Москва, вся Одесса, весь Елизаветград.

Вторая половина книги не менее насыщена литературными портретами и характеристикой важнейших событий эмигрантской жизни. Здесь оживают фигуры П.Н.Милюкова, *И.А.Бунина, А.И.Куприна, А.Н.Толстого, Н.В.Крандиевской,*

Н.А.Тэффи, Саши Черного, В.Горянского и др. В центре внимания писателя юбилей газеты «Последние новости», издание парижского «Сатирикона», редактором которого был Дон-Аминадо, история изданий «Грядущая Россия», «Современные записки», «Общее дело» и др. Рассказ о первых эмигрантских впечатлениях («Одурели от шума, от движения, от бесконечного мелькания, от прозрачной голубизны воздуха, от всей этой нарядной, праздничной парижской весны, украшавшей наш путь фиалками») сменяется трезвой оценкой сил и возможностей эмиграции («Возврата к прошлому нет. И то, что совершено революцией — неизгладимо и неустранимо»).

Автор воспоминаний предстает в этой книге человеком, много повидавшим и пережившим, неординарно мыслящим и вместе с тем пристрастным в своих оценках друзей и недругов, иногда даже слишком субъективным. Пристрастны его оценки писателей, сотрудничавших в газете «Русские новости» после 1945: Лев Любимов — «немецкий наймит», *Николай Рощин* — «ухарь-перебежчик». Повествование завершается на трагической ноте, вызванной ощущением тупика собственной жизни:

Бури. Дерзанья. Тревоги.
Смысла искать — не найти.
Чувство железной дороги...
Поезд на третьем пути!

Л.А.Спиридонова

Е

ЕВАНГУЛОВ Георгий Сергеевич (1896—1967)

«Белый духан» (Париж: Палата поэтов, 1921). Первый сборник стихов Г.Евангулова в эмиграции; две предыдущие книги — «Барон в заплатанных штанах» (1918) и «Второе сердце» (1920) — вышли в Тифлисе. В сборнике 14 стихотворений и поэма «Детство», отразившие коренные перемены в творческой судьбе поэта — два из них, ранние, перепечатаны из книги «Второе сердце», отрывки из поэмы «Детство» написаны в 1921, на пути из Константинополя в Париж, а завершается книга стихами о кавказской трости, которая по парижским бульварам «выстукивает и зовет: тумба, тум, Ба-тум!». *М.Слоним*, рецензируя «плоды творчества эмигрантского» — сборники Г.Евангулова, *А.Гингера* и *В.Парнаха* — отмечал, что «оторванный от отечественной жизни поэт, как любой артист, теряет почву под ногами, потому что акклиматизироваться чрезвычайно трудно, почти невозможно, а главное — пагубно» (Сполохи. 1922. № 4. С. 39). В этом смысле критик назвал книгу Евангулова «менее всего эмигрантской», напротив, «русско-провинциальной», в которой «автор, кавказский житель, не без таланта передает местный колорит». Лирический герой, кажется, парит над «уходящим Тифлисом» (так назывался доклад Евангулова в 1919), не замечая ни войн, ни революций. Как лучшее стихотворение М.Слоним цитировал «Тифлисский кутеж», посвященный художнику Ладо Гудиашвили: «Ай, тот не знал счастливых дней / Кто раз у Белого духана, не останавливал коней» (с. 20). Восхищение родным краем и «чарами прадедов» — это не стилизация в духе модного ориентализма, а подлинная традиция заздравных песен и тостов, благодаря которой «в годины катастроф и козней / Как встарь звучат слова любви» (с. 6). Таково стихотворение «Мравал-жамие. Заздравный тост» с подзаголовком «алаверды Ал. Гингеру». М.Слоним подчеркивал, что «пока еще Евангулову опасно уходить от местных тем. Ибо для этого нужна долгая литературная традиция и, конечно, гибкость и независимость языка». В конце книги гармонический грузинский напев сплетается с иной, прерывистой, синкопированной мелодией Парижа («В казино», «Когда остались вдвоем...»), но, по мнению М.Слонима, «та же экзотика, пересаженная на европейскую почву, звучит у автора и неверно, и расслаблено». Тем не менее, ритмический рисунок, образность, рифмы (чей ты — флейты, степь — ту-степ) усложняются, в ститворении «Фокстрот и лезгинка», обращенном к одному из поэтов русского Монпарнаса, любителю джаза Валентину Парнаху, Евангулов признается: «Я пропляшу фокстрот Парижа / С душой упрямого кинто». Порой поэту изменяет чувство языка, и, как отметил рецензент, «описывая непривычный ему европейский костюм, автор восклицает: "В галстуке, без шаровар, гляжу назад во мглу столетий!" Сборник не получил критической оценки, за исключением отмеченного отзыва М.Слонима. Причиной, вероятно, было то, что русская литературная эмиграция, как и «Палата поэтов», едва начала складываться, и на вопрос, «пришла ли новая поэзия?», М.Слоним отвечал: «Пока еще нет...».

В.Н.Терехина

ЕВРЕИНОВ Николай Николаевич (1879—1953)

«Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма» в 4-х действиях. (Ревель: Библиофил, 1921; Пг., 1921). Первая часть трилогии, впоследствии дополненная «Кораблем праведников» (Пг., 1924) и «Театром вечной войны» (Париж, 1928; заключительная пьеса цикла написана в Париже, после эмиграции Евреинова в 1925). Действие, по авторскому указанию, происходит «в большом провинциальном городе

средней полосы России в самом начале XX века», хотя для построения пьесы это не имеет существенного значения. В ней появляются традиционные маски комедии дель арте — Коломбина, Арлекин, Пьеро, и сюжетом становится сама магия театральной игры, продолженной за пределами сцены — в реальной жизни, которую пытаются преобразовать согласно законам искусства. Подчеркнутая условность рассказываемой истории делает несущественным ее житейское завершение, о чем в самом конце последнего акта вслух размышляет режиссер спектакля по роману Сенкевича «Камо грядеши», оказавшегося намного менее захватывающим, чем представление, разыгранное участниками его труппы, когда они под видом постояльцев поселились в меблированных комнатах, успешно пытаясь изменить самосознание и психологию их унылых обитателей. Эта счастливая мысль посещает персонажа, выступающего под разными масками: «Параклет (советчик, помощник, утешитель, — его обвиняют, и не без причины, в троеженстве, но это тоже пленительная игра, и не больше), волшебник и маг доктор Фреголи, таинственный богатый постоялец пансиона Шмит. В действительности он Арлекин, верящий в театр как высшее, поистине свободное и творческое начало бытия и стремящийся заразить своей верой всех других. Он антрепренер театра, в котором нет декораций, нет занавеса, нет рампы и даже нет намека на суфлерскую будку. Этот театр зовется Жизнью, и в нем «засилье бездарных режиссеров», а репертуар ничтожен и исполнение скверное, — вот отчего такими обделенными ощущают себя обретающиеся в этом театре Студент с его настойчивыми мыслями о самоубийстве и Ремингтонистка, преследуемая страхом, что ей никогда не узнать любви. Театр жизни требует преобразований еще настойчивее, чем официальный театр, эта «лаборатория иллюзий». Жизнь должна стать «рынком сбыта этих иллюзий», в которых она нуждается даже больше, чем мир, создаваемый на подмостках. В пансионе актеры доктора Фреголи делом доказывают, что «мир спасется чрез актера и его волшебное искусство», Ремингтонистка испытает блаженство влюбленности — об этом позаботится актер на роли любовников, а его жена, Танцовщица-босоножка, заставит Студента позабыть о его мрачных помыслах. «Быстрая театральная помощь» оказывается эффективной, пусть ее действие краткосрочно: всего лишь масленичная неделя, когда устраивается грандиозный карнавал с бенгальскими огнями и бравурными вальсами бального оркестра. Классная дама, единственная из пансиона, кто не поддался действию чар Мельпомены, в разгар веселья разыгрывает сцену самоубийства, однако это, разумеется, тоже театр, где исход не может быть вправду смертельным. Персонажи веселой арлекинады заполняют сцену. Смешение игры и жизни, составлявшее суть театральной программы Евреинова-режиссера, в пьесе «Самое главное» становится философской метафорой, выраженной афоризмом, который повторяется как рефрен: «Через преображенье к преобращенью!». Н.Мельникова-Папоушкова писала: «Если взять «Самое главное» лишь как театральную пьесу, то она оказывается наиболее приемлемой и занимательной. С внешней стороны «сделана» она прекрасно, все связано в один клубок, на нужных местах повышается интерес, в других «пущен» эффект и публику она должна весьма занимать и развлекать» (Воля России. 1922. № 16. 23 апр. С. 19).

А.М.Зверев

«Шаги Немезиды, или Я другой такой страны не знаю» (Париж: Б.и., 1956). Впервые опубликована в журнале «Возрождение». 1955. № 44-46; перепечатка: Современная драматургия. М., 1990. № 6. Пьеса была задумана в 1935, написана в 1937. В ее основу положены реальные события политических процессов в СССР: так называемые дела «Московского центра» (1935), «Кремлевской библиотеки и комендатуры Кремля» (1935) и «Троцкистско-зиновьевского объединенного центра» (1936), а также суд над К.Б.Радеком, который 30 января 1937 был приговорен коллегией Верховного суда СССР к 10 годам лишения свободы. Евреинов, обычно погруженый в мир искусства, на сей раз внимательно следил за политической борьбой в СССР по газетам и чрезвычайно остро переживал все происходящее на родине. А.А.Кашина-Евреинова свидетельствует, что пьесы «Шаги Немезиды» и «Чему нет имени» «являются плодом

долгих размышлений Н.Н.Евреинова о судьбах России: «Те "баснословные года" были временем, когда он особенно страстно интересовался событиями на родине, ибо то, что творилось там — коллективизация, чистки, процессы, вообще весь неслыханный сталинский режим, — настолько остро переживались им, что газетные новости и иным способом полученные "вести с родины" заполняли все его мысли. Вероятно, чтобы отделаться от этих кошмаров, он и задумал эти пьесы» [предисловие к кн.: Евреинов Н. Чему нет имени: (Бедной девочке снилось). Париж, 1965. С. 3].

По жанру пьеса является драматической хроникой. Ее действующие лица — реальные исторические деятели, многие из которых были лично знакомы Евреинову. Выступая под собственными именами, они тем не менее участвуют в зловещей загадочной мистерии, режиссером которой является Сталин. Тема пьесы — эволюция большевизма за двадцать лет — с 1917 до 1937, т. е. до политических процессов и гибели старых большевистских кадров. Рисуя образы В.Ленина, И.Сталина, Л.Троцкого, Н.Бухарина, К.Радека, Л.Каменева, Г.Зиновьева и др., драматург старается сделать их похожими на прототипы. Но его задача — не детально точно изобразить судьбу героев и обстановку, в которой происходила трагедия. Зная о событиях в СССР только по газетам и понаслышке, Евреинов и не ставил перед собой такой цели. Центральная идея пьесы — Октябрьская революция, как и любая другая, «пожирает своих детей», а люди, действующие по принципу «цель оправдывает средства», в итоге сами гибнут от иезуитской политики своих соперников. В острейшей внутрипартийной борьбе за власть побеждает сильнейший. Для Евреинова Ленин, Троцкий и Сталин почти одинаковы, ибо все они — фанатики идеи большевизма. Более индивидуализированы Каменев, Зиновьев и особенно Радек, вскоре после приговора погибший в советской тюрьме при невыясненных обстоятельствах. Его смерть особенно взволновала Евреинова, именно она послужила толчком для начала работы рад пьесой. Изображая гнетущую обстановку накануне процессов 1935 и 1936, драматург пытается разгадать тайну психологии обреченных на смерть людей, которые еще вчера вершили судьбы огромной страны, а сегодня оговаривают себя, думая спасти жизнь, свою и близких. Торжествует идея возмездия: неминуемо вершится суд над теми, кто обрек Россию на муки и страдания. Шаги судьбы и богини возмездия Немезиды приближают час смерти героев — одного за другим. В названии пьесы звучит и горькая ирония: ее подзаголовок — это цитата из текста известной советской песни на слова В.И.Лебедева-Кумача:

Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек!

Возникающие в пьесе зловещие фигуры палача Г.Ягоды и прокурора А.Вышинского напрочь перечеркивают высокий пафос этих строк. Разоблачая Сталина и его режим, пьеса резко отличается от других произведений Евреинова своей публицистичностью и злободневной направленностью.

Л.А.Спиридонова

«Чему нет имени: (Бедной девочке снилось)» (Париж: Kachina-Evreinoff, 1965). Пьеса задумана в 1937—38, сразу же после окончания книги «Искусство как сверхмастерство» (рукопись хранится в РГАЛИ. Ф. 982), в которой выражены мысли Евреинова о природе художественного вымысла и соотношения искусства с действительностью. Они легли в основу замысла пьесы. Ее тему можно определить как размышление об исторических судьбах России в годы первой и второй мировых войн. Действие пьесы начинается летом 1914 и заканчивается в годы советской власти. Однако время реальное и условное постоянно смешиваются. По воле драматурга творится фантасмагория действительности, смещающейся то назад, то вперед. Более того, трагические эпизоды (смерть летчика Миши, арест и расстрел Лутохина, изнасилование Нюры) в последующих сценах отменяются как не бывшие. Героиня пьесы Серафима Кондратьевна живет в выдуманном ею благополучном и счастливом мире и даже не желает думать о страшном и тяжелом. Ее дочери, Нюра и Шура, тоже любят пофантазировать, оберегая свою душу от жестокостей бытия. Многим они кажутся сумасшедшими, «безумцами», которые предпочитают реальности «сон золотой». Героям-идеалистам противостоят материалисты: курсистка Ксения Львовна

Пончик, студент Воскресенский, фельдшер Потапов, питерский рабочий Леонтий. Это — социалисты, которые занимаются подпольной работой: печатают и распространяют прокламации, обсуждают шифровки, полученные из-за границы. Все они «ущемлены судьбой», поэтому страдают теми или иными комплексами. В годы советской власти они «берут свое»: студент насилует недоступную ему ранее Нюру, Пончик идет служить в ЧК, Леонтий приводит в исполнение приговор революционной «тройки» и расстреливает Лутохина, с которым работал долгие годы. В конце пьесы всех их настигает возмездие. В последней сцене они появляются в полосатых одеждах узников немецкого концлагеря и ожидают смерти. В пьесе возникает конфликт между теми, кто одержим «безумной» идеей справедливости и равенства, и во имя нее готов пролить реки крови, и обыкновенными людьми, доведенными безумной жизнью до сумасшествия. Незаконно приговоренный к расстрелу Лутохин перед смертью называет своих палачей безумными. В 8-й картине пьесы именно такими выглядят все вожди большевизма. Больная девочка Шура повторяет слова своей «сумасшедший» матери, сказанные по поводу наступления Юденича: «И без белой армии вожди большевизма перебьют потом всех этих Каменевых, Зиновьевых, Бухариных и им подобных» (с. 66). По мысли автора, в жизни торжествует Немезида, творящая расправу над всеми, кто причинял людям зло.

Характеризуя особенности пьесы, А.А.Кашина-Евреинова писала о Евреинове: «Это, конечно, одна из самых глубоких его пьес, если не самая глубокая. Я же считаю ее самой нужной для человечества из всего того, что написал муж. Технически она сделана так, что может служить образцом, как нужно делать пьесы этого рода» (Кашина-Евреинова А. Н.Н.Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 73). Она отметила, что во время создания пьесы, Евреинов размышлял о прошлом России, а характеры, изображенные в ней, во многом списывал с хорошо знакомых людей. В образе Нюры угадываются черты А.А.Кашиной, в Шуре — ее младшей сестры.

Л.А.Спиридонова

ЕМЕЛЬЯНОВ Виктор Николаевич (1899—1963)

«Свидание Джима» (Париж: Дом книги, 1938; Париж, 1964). Первое и единственное законченное произведение молодого автора. По свидетельству Арк. Слизского («Писатель одной книги» // Грани. 1965. № 58), повесть создавалась в течение восьми лет, закончена же была в течение 1935—1936, когда автор оказался безработным и жил на пособия. Частично под названием «Люль» опубликовал в 1936 в первом выпуске парижского альманаха «Круг». Как замечает критик, «очень интересна, необычна и смела сама композиция емельяновской повести» (с. 240). От лица пса, ирландского сеттера Джима, повествуется о драматической судьбе его Господина, безответно любившего и потерявшего свою возлюбленную — балерину. Пытаясь найти ее, хозяин Джима становится писателем, надеясь, что его произведения попадутся на глаза девушке. Так оно и происходит, однако героиня опаздывает всего на два дня: тот умирает, так что Джим после смерти хозяина обретает себе Госпожу. Развивается и история любви Джима к борзой Люль, впоследствии трагически погибшей под колесами автомобиля.

Книга была тепло встречена *Г.Адамовичем*: «Новое имя в нашей эмигрантской литературе — В.Емельянов. Имя, которое должно было бы в ней запомниться и удержаться. Если бы Емельянов ничего больше не написал, его "Свидание Джима" вещь настолько своеобразная, что ее одной достаточно для признания автора истинным художником» (ПН. 1939. 26 янв.). Оценка *В.Вейдле* была более сдержанной и даже ироничной: «Первая книга В.Емельянова оставляет двойственное впечатление — душевной привлекательности и литературной беспомощности... Повествование ведется в ней от имени ирландского сеттера Джима, который, должно быть еще будучи щенком, начитался романов *Юрия Фельзена* — до такой степени дифференцированы и деликатны все чувства, о каких он говорит и какие испытывает сам. Фельзеновской пристальности и остроты он, впрочем, не проявляет, она заменяется у него лиризмом, но, подобно автору "Обмана" и "Счастья", он только о чувствах и рассказывает нам» (СЗ. 1938. № 68. С. 479). Критик Х.Попов отмечал: «Если к писателю предъявить формалистические требования и ждать от

него сложного построения и чеканного языка — книга Емельянова слаба, как не может не быть слаба первая книга писателя» (РЗ. 1939. № 16. С. 200). Однако, по мнению критика, начинающий автор «сумел дать человеческую книгу, написать прекрасные страницы, нежные и грустные, мимо которых трудно пройти равнодушно и еще труднее забыть их. Его собаки с "очеловеченными чувствами" прелестны. В том, что Емельянов прибег к этому несложному литературному приему... сказалась большая скромность: собака может сказать то, что в устах человека звучало бы наивно и смешно» (с. 200). Второе издание в 1964 предварялось статьей О.Можайской, женой писателя, рассказавшей о его нелегкой судьбе: «О самой книге говорить не буду. Если прочтете, увидите сами, в чем дело, почему главный герой, или, вернее, двойник героя, собака — символ верности все равно к кому или чему» (с. 8). С большой симпатией о повести написала Н.Тарасова: «Есть книги вечно-новые, о которых можно вечно писать. «Свидание Джима» — это книга о любви, о ее могуществе, о ее чуде. Только любовь в этом мире реальна, действенна и прекрасна» (Грани. 1956. № 32. С. 233). О причинах выбора такой необычной повествовательной перспективы рассуждает в «Литературных заметках» Я.Н.Горбов (В. 1963. № 144): «Почувствовав, что наша наблюдательность и наше аналитическое восприятие могут, в иных обстоятельствах, быть помехой... В.Емельянов обратился за помощью к натуре бескорыстной, к существу, неискренности не знающему, и тем устранил возможность фальши» (с. 142). По мнению критика, «В.Емельянову Джим был нужен для того, чтобы выразить на человеческом языке то, что этому языку, в некотором смысле, предшествует» (с. 144). Размышляя о причинах притягательности этой немудреной повести, критик утверждает: «Первое и главное — это тонко подмеченная и глубоко прочувствованная связь между автором-героем и чутким псом его, — связь, о которой можно сказать, что она, в сущности своей, духовная; первое и главное то, что связь эта позволила Емельянову оригинально с неожиданными интонациями, иной раз только намеками и воспоминаниями, рассказать историю, которая, без Джима, рисковала расположиться где-то у границ тривиальности» (с. 144).

М.Г.Павловец

Ж

ЖАБОТИНСКИЙ Владимир Евгеньевич (Altalena) (1880—1940)

«Пятеро» (Париж: Ars, 1936). В центре повести — пятеро выходцев из рядовой одесской семьи Мильгром: Маруся, Марко, Лика, Сережа и Торик. Каждый из них предстает своеобразным характером, однако всех пятерых ожидает трагическая судьба. Книга написана в мемуарном стиле. Автор не скрывает своего лица и своих оценок, подчеркивает субъективность изложения: «Часть их приключений прошла у меня на глазах; остальное, если понадобится, расскажу понаслышке или досочиню по догадке» (с. 7). Судьба пятерых тесно связана с историей Одессы, при описании которой автору удались колоритные персонажи в стиле «Одесских рассказов» И.Бабеля: журналист Штрок, коммерсант Абрам Моисеевич, налетчик Мотя Банабак, девица Валентиночка и др. «Вставную главу не для читателя» Жаботинский посвятил описанию одесской природы.

Критики находили повесть выходящей за рамки авантюрного повествования. *М.Осоргин* подчеркивал: «История не столько одной семьи одесситов, сколько живого кусочка Одессы, и является в книге тем, что называется сюжетом повествования. Художественная прикраса — сам город Одесса, его улицы, порт, типы, личности, словечки, то оригинальное и неповторяемое, что делает космополита Жаботинского патриотом своего города и его признанным певцом. И хотя все остальное — эпоха, Россия, Петербург, заграница, исторические события (1905 год, восстание броненосца "Потемкина") — будто бы должно служить только фоном, в действительности судьбы "пятерых" тесно и непосредственно связаны с этой полосой российской жизни, только автор, достаточно опытный и искусный художник, не позволяет себе этого подчеркивать, как нигде не выставляет и самого себя сколько-нибудь необходимым лицом повести: только проходящим мимо. В.Жаботинский вообще крупный мастер повествования в духе «мудрой усмешки», не исключающей ни любви, ни негодования, но уводящей личные чувства в тень и на дальний план» (СЗ. 1936. № 61. С. 474—475).

Б.А.Ланин

З

ЗАЙЦЕВ Борис Константинович (1881—1972)

«Преподобный Сергий Радонежский» (Париж: YMCA-Press, 1925) — биография выпущена в серии «Религиозная библиотека Американского союза молодых людей». Книга была переведена на французский язык (1928). Созданная «под влиянием русской религиозной литературы, главным образом — житий святых» (Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 53), книга дает описание жизни Преподобного Сергия, сначала мальчика Варфоломея, затем «взрослого человека, простого, смиренного, постепенно восходящего к святости через подвиг отшельничества» (Шиляева. С. 54) до кончины в образе всенародно прославленного и почитаемого святым старца Сергия, основателя одного из крупнейших русских монастырей — Троице-Сергиевой Лавры, реформатора и зачинателя широкого монастырского движения в Московской Руси. Жизнеописание Сергия стало одним из первых литературных обращений писателя к «религиозной тематике», которая после эмиграции «занимает в его творчестве все больше и больше места, отражая ту роль, которую религия и церковь заняли в душе писателя» (*Струве*. С. 103). В последующие два года Зайцев создает еще две повести-жития («Алексий, Божий человек» (СЗ. 1925. № 26), «Сердце Авраамия» (1926; опубл.: Русский инвалид. 1934. № 67). Сам Зайцев обозначил в книге цель повести: «Восстановить в памяти знающих и рассказать незнающим дела и жизнь великого святителя, и провести читателя через ту особенную, горнюю страну, где он живет, откуда светит нам немеркнущей звездой» (с. 3—4).

Книга вышла в одной серии с книгой *В.И.Ильина* «Преподобный Серафим Саровский» (Париж, 1925). Один из рецензентов, сравнивая эти книги, отметил, что по сравнению с книгой Ильина, «перегруженной богословскими рассуждениями автора и цитатами», «со страниц книжки г. Зайцева смотрит на нас живой, исторический Сергий» (А.И. // Дни. 1925. 15 марта). *З.Гиппиус* замечает, что Зайцев «не случайно выбрал именно этого русского святого», что «из сонма угодников и подвижников, чтимых народом... влечется сердце художника... к простоте далекого Сергия» (СЗ. 1925. № 25. С. 545—546). *Ю.Айхенвальд* в своей рецензии указывает на «сродство между субъектом и объектом». Зайцев, по его мнению, наложил на образ Сергия «отпечаток своей творческой личности... стилизовал его в своей сдержанной манере и придал ему мягкость своих акварельных красок» (Руль. 1925. 18 февр.).

При создании книги писатель опирался на «Житие Преподобного Сергия» Епифания Премудрого, «ученика св. Сергия Чудотворца», на труды митр. Макария, историков Ключевского, Иловайского, на обширный труд о Сергии иеромонаха Никона, митрополита Филарета, проф. П.С. Казанского и «новейшего исследователя» проф. Е.Е.Голубинского. Книга снабжена авторскими комментариями, посвященными некоторым неясностям в биографии Преподобного, году рождения и др. вопросам. В образе Сергия почти все рецензенты подчеркивают, опираясь на авторские эпитеты, «простоту и негромкость», «прохладу и сдержанность» главного героя, от которого веет «ароматнейшей стружкой северной сосны». Ю.Айхенвальд отметил, что Зайцев сделал ударение на таких свойствах характера Сергия, как «чувство меры, предельная легкость, дух "прохладный и прозрачный", тихое делание, уравновешенное спокойствие и отсутствие «видимого напора». В книге Зайцева постоянным рефреном проходит сравнение облика и образа действий Сергия и св. Франциска Ассизского, из которого автор в итоге делает парадоксальный вывод о том, что «св. Сергий, православный глубочайшим образом, насаждал в некотором смысле западную культуру

(труд, порядок, дисциплину) в радонежских лесах, а св. Франциск, родившись в стране преизбыточной культуры, как бы на нее восстал» (с. 31). *Н.Лосский* в своей рецензии подчеркнул, что у Сергия «никаких признаков властвования, покорения чужой воли внешней дисциплиной мы не найдем» (Путь. 1925. № 2. С. 156). Нежелание героя повествования стать «князем церкви» является, как считал Лосский, «типичным для русской общественности, которая не создала до сих пор демократии политической, но отлилась в форму демократии бытовой» (там же). По мнению критиков, книга Зайцева, несмотря на то что она посвящена событиям пятивековой давности, связана и с современностью. Писатель в предисловии подчеркивает, что «облик Сергия, — теперь и в ореоле мученичества, светит еще чище, еще обаятельней» (с. 3). Рецензенты (Айхенвальд, А.И.) проводили параллель с известным высказыванием Ключевского о том, что «Россия погибнет, когда угаснет лампада над ракой [Сергия]». Айхенвальд подчеркнул, что «модернизм» книги Зайцева проявился в рассуждении о «поверхности нашего века, которая есть ненависть ко Христу, мешающему быть преступником и торгашом». Он же отметил и замечание самого Зайцева о том, что «Сергий — явное опровержение» тому, что «русское — гримаса, истерия, юродство, "достоевщина"» (Айхенвальд). Книга о Сергии была очень положительно встречена критикой, за исключением вполне доброжелательных упреков в «сухости изложения и нарочитом примитиве» (Гиппиус. С. 547), в неточном указании месторасположения некоторых монастырей (А.И.). Позднее в посвященных творчеству Зайцева исследованиях эта книга была названа его «по существу первой художественной биографией» (Шиляева. С. 53). Считая, что книга написана именно как «житие» Преподобного Сергия, одни критики мягко упрекали автора в том, что «иконографичность» книги иногда нарушается «портретностью» (*Полторацкий.* С. 136), другие же, напротив, считали, что тем самым Зайцев «показывает нам живого человека», а «простота и чинность оттеняют возвышенность предмета повествования» (Шиляева. С. 54).

А.Л.Цуканов

«Золотой узор» (Прага: Пламя, 1926). Впервые: СЗ. 1923—1925. № 15—19, 22—24; переиздано: М., 1992. Переведен на чешский (1928), итальянский (1930), французский (1933), немецкий (1959), испанский (1959) языки. Роман представляет собой воспоминания, написанные от лица его главной героини Натальи Николаевны и описывающие перипетии ее жизни и жизни ее семьи — родителей, мужа, сына, ее друзей в предвоенной России и за границей, во время первой мировой войны, революции, гражданской войны и, наконец, эмиграции. Хотя повествование ведется от имени женщины, но «за спиной женщины ясно виден мужчина, за Наташей — Борис Зайцев с его милой специфичностью, с его манерой акварелиста, с его пристрастием к пейзажу, выраженному в красках нежных, в оттенках и полутонах» (*Айхенвальд Ю.* // Руль. 1926. 18 апр.). Позднее *И.Тхоржевский* в рецензии на перевод «Золотого узора» на французский язык («La Guirlande dorée») заметил, что после публикации в газете «Возрождение» воспоминаний самого Зайцева «стало подчеркнуто ясным то, что угадывалось и прежде... в "Золотом узоре" непосредственно пережитого самим Зайцевым» (В. 1933. 28 сент.). *М.Цетлин*, характеризуя роман как «воспоминание о прошлом, полное светлой и примиренной печали», высказал мнение, что именно такая его интонационность привела к тому, что роман был написан от лица женщины, ибо «примиренность в мужчине казалась бы ущербной, отравленной, болезненной, как воспоминания неудачника» (СЗ. 1926. № 28. С. 473). *П.Муратов*, сочтя «идею рассказа от лица женщины» очень удачной, тем не менее подчеркнул, что по мере «накопления исторических событий» роман «все более становится романом-хроникой», чего писатель «и сам, быть может, не замечает» (ПН. 1926. 13 мая). Муратов также высказал мнение, что эпитет «акварельность», употребление которого при характеристике произведений Зайцева «вошло в привычку», слишком «снисходителен и умалителен» (там же). *Г.Иванов* охарактеризовал роман не как беллетристику «в обычном смысле слова — это действительно узор, ковер, вышивка, нечто, созданное по своим особым законам, условным и прелестным в своей условности» (Дни. 1926. 19 сент.). Тем не менее большинство крити-

ков восприняло книгу как «лирическое» произведение, назвав ее «лирическим протоколом событий» (Айхенвальд), в котором «лирическая стихия выступает на первый план, само задание автора лирично, а чистота, качество лиризма и есть то, что ценно в этом романе» (Цетлин. С. 473).

Из героев романа критики особо выделяли главную героиню — Наталью Николаевну как «единственный характер среди силуэтов книги» (Г.Иванов). Книга вообще может быть охарактеризована как «история русской женской души, беспечной, но одаренной» (И.Тхоржевский). Ю.Айхенвальд противопоставил рассуждения героини «пророчество post factum» — о предчувствии революции, о том, что «в сущности, чего таить: мы выезжали на Марфушах, разных верноподданных старухах, на швейцарах, на официантах в ресторанах, на рабочих» (Зайцев. С. 30) — как «слова кающегося дворника» «живым образам», переживаниям Наташи о сыне, о муже. И хотя, по его мнению, перипетии жизни Наташи показаны «в контурах, в очертаниях, иногда бледных», но «выразительность содержания здесь часто сильнее, чем выразительность формы». Некоторые критики упрекали писателя в том, что его героиня слишком легковесна, «неверная жена», «довольно-таки взбалмошная женщина», которой свойственно «некоторое однообразие душевных эмоций». Роман в этом смысле уже «не роман», а «просто нежные акварельные иллюстрации к жизнеописанию обласканного автором типа» (Рыбинский Н. // Новое время. 1926. 18 мая). Другие персонажи романа гораздо менее рельефны, не «трехмерны» (Цетлин. С. 474) — «простачок» Маркуша, «барин-эстет» Георгиевский — «вполне условные расплывающиеся фигуры» (Г.Иванов). «Второстепенные лица не более реальны, чем в балете» — Зайцев как бы скользит над своими героями, у него «нет живых героев» (там же). По выражению П.Муратова, «судьбы человеческие лишь рябь для него в той вечности, образ которой величавей в узорах звезд, движении облаков и дыхании полей». Поэтому основную «золотую долю» образует «несокрушимая вера» главных героев, которые в конце романа нарисованы «как первые или как последние христиане», морально живущие в катакомбах, «они продолжают утверждать свое», они «не поклонились» «сильным мира сего» и это — «святое упрямство Галилея» (Айхенвальд). В романе Зайцев отображает исторические события так, как они преломились через судьбу его героини, роман передает «отчасти хронику этих лет, не переставая быть воспоминанием о личной жизни и судьбе» — отсюда его «богатое содержание, его боль и печаль» (Цетлин. С. 474). Ю.Айхенвальд отмечал, что на романе лежит «печать примиренности», благодаря которой Зайцеву удалось «акварельно» написать «хаос и первобытный ужас революции». Противоположное мнение высказал Н.Рыбинский, считавший, что акварелью «войну и революцию не напишешь», поэтому «автору приходится браться за краски чуждые его дарованию» и «в упрек ему можно поставить его погоню за ярким реалистическим мазком, который иной раз врывается грубым режущим диссонансом». Рецензент указал на примеры таких «мазков» — рассказ солдата о штыке, загнанном в «пердячью косточку» (с. 125), некоторые «остроты», являющиеся лишь «плохими анекдотами, не дающими аромата ни войны, ни революции».

Касаясь особенностей языка и стиля романа, П.Муратов, говорит, что для Зайцева вообще характерны «две черты, в таком соединении ни у кого другого в русской литературе не встречающиеся» — «напряженная и даже тревожная любовь к слову и к ритмике слов» и «стремление к величайшей простоте повествования». Однако в романе эти черты приходят в «мучительное несоответствие» — «напряженность слов и их ритм местами ослабевают и еще чаще растворяются в повествовательной «простоте» романа-хроники, романа-дневника». По мнению рецензента, это создает «совершенно ложное представление об авторе, обладающем самым тонким словесным слухом во всей русской прозе». Г.Иванов, считая, что в романе «нет живых людей», задает вопрос — «может ли жить» этот роман? И отвечает — «может», поскольку книгу Зайцева «одухотворяют две стихии — русский язык и подспудный огонь, разлитый в ней». Некоторые недостатки стиля к тому же полностью искупаются «богатством красок», из которых Зайцев вышивает «действительно золотой узор, залитый солнцем Италии, мягкими тенями русского вечера, зеленью французской деревни» (Рыбинский). *Г.Струве*, характеризуя язык романа,

пришел к выводу, что Зайцев в эмиграции «стал тверже, увереннее», что «исчезла прежняя расплывчатость (хотя и осталась акварельность)» (Струве. С. 103).

«Золотой узор» в целом был положительно воспринят критикой. Для самого писателя это была «первая крупная вещь», написанная и изданная в эмиграции (Струве. С. 102). Его называли «самым удачным из всех» (Муратов) прежних произведений Зайцева. Подчеркивали, что общее впечатление от книги «хорошо и интересно», что книгу нельзя упрекнуть в «безнужности» (Рыбинский). Роман расценивали даже как «религиозный» (Айхенвальд) и «тонко одухотворенный» (Цетлин. С. 474).

А.Л.Цуканов

«Странное путешествие» (Париж: Возрождение, 1927) — сборник из 9 рассказов, которые можно разделить на три группы: рассказы о России дореволюционной — «Атлантида» (Перезвоны. 1926. № 13) и послереволюционной — «Странное путешествие» (СЗ. 1926. № 29), «Авдотья-смерть» (СЗ. 1927. № 30); жития святых и легенды «Алексей Божий человек» (СЗ. 1925. № 26), «Богородица Умиление сердец», «Правитель» (РМ. 1927. № 1); рассказы о жизни в эмиграции «Николай Калифорнийский» (Руль. 1924. 2, 4 марта), «Диана» (ПН. 1927. 17 апр.), «Странник». Все эти рассказы ранее публиковались в периодических изданиях. Критика считала, что областью Зайцева является не роман, а именно «лирический рассказ, согретый теплым чувством», вносящим в душу читателя «чувство спокойствия и умиротворения», которое не есть примирение со злом — «оно заранее считается преходящим» (*Ладыженский В.* // В. 1927. 17 нояб.). Особое внимание критики обратили на себя рассказы «Странное путешествие» и «Авдотья-смерть», содержащие помимо привычного «зайцевского лиризма и задушевности» такие тона, «энергичные, жуткие, трагичные, которые обогащают обычный диапазон Зайцева» (*Айхенвальд Ю.* // Руль. 1927. 30 нояб.). В «Странном путешествии» Зайцев рисует «странное и страшное видение России», в котором «глазами интеллигента Христофорова и подростка Вани видит все призраки и всю реальность советской ночи» (*Оцуп Н.* // СЗ. 1928. № 37. С. 529). По мнению *Н.Рощина*, Зайцев как писатель и человек принадлежит «к одной из высших ступеней посвящения в орден интеллигенции», и в «Странном путешествии» погибающий представитель этого ордена Христофоров как бы «завещает свое интеллигентское предназначение Ване». Критик считал также, что фамилия «Христофоров» связана с именем католического святого Христофора — покровителя путешествующих (Дни. 1927. 11 дек.). Рассказ «Авдотья-смерть», в героине которого «есть что-то страшное, ведьмовское» (Рощин. Там же), критика называла «по яркости, силе, жестокой и беспощадной правдивости... едва ли не лучшей вещью Бориса Зайцева» (Оцуп. С. 529—530). По мнению *И.Тхоржевского*, в этом рассказе «сквозь бессмыслицу русской деревенской жизни, символически заметенную снегом, неотразимо выступает жестокая историческая быль» («Русская литература». Париж, 1946. Т. 2. С. 544). Рассказ «Атлантида» не произвел впечатления и был назван «милым, но малозначительным» (Оцуп. С. 530). Рассказы о святых привлекли внимание рецензентов своей «необыкновенной ясностью, некой легчайшей силой убедительности, почти осязаемой рельефностью, чем-то наивно прелестным» (Рощин. Там же). Особое внимание было обращено на рассказ «Странник», «совсем близкий» людям, живущим в эмиграции. Герой этого рассказа «словно из-за стеклянной стены следит за чужой пестрой жизнью, лишенный права жить самому, обреченный все видеть, хранить, сравнивать» (Рощин. Там же). Один из рецензентов (М.Б-ов // ПН. 1927. 6 дек.), весьма критически отнесшийся к большинству рассказов, тем не менее заметил, что «Странник» можно было поместить хотя бы из-за одной фразы: «По одним и тем же местам хорошо идти: успокаивает, вводит в медленный правильный ритм». Зайцев, по мнению рецензента, «ходит "по тем же местам" в том смысле, в каком Мюссе пил из "маленького стакана" ... в этом та сила сопротивляемости, которая помогла ему преодолеть истерическую ненависть при изображении героев нынешней вздыбленной России... но в этом и объяснение некоторого его однообразия». По мнению других рецензентов, книга, напротив, выпукло показывает наиболее сильные стороны автора. Одну из них Ю.Айхенвальд назвал специальным термином «поэтичес-

кий патриотизм», т.е. тем «чувством странника, которое на чужбине, в любовно описаном Париже все возвращает русского писателя на его столь близкую и столь далекую родину» (там же). Тхоржевский считал, что в эмиграции у Зайцева «начался тайный суд над жизнью, над революцией, и над собою» (с. 544). Критики подчеркивали еще один сквозной для книги мотив «ответственного работника у Бога», «человека с назначением» ответственного за духовное держание земной жизни, в которой для Зайцева «болевым центром» является «несовместимость безгрешного евангельски светлого мира и этой жизни, милой, жестокой, грешной» (Оцуп. С. 530). Зайцев «все-таки верит», что «истина придет из России», ибо в ней зреет «новое, малочисленное, малозаметное, но важнейшее племя» таких людей (Айхенвальд. Там же). В этом смысле, по мнению Оцупа, в привычных для характеристики Зайцева эпитетах «тишайшего, нежнейшего и благостного» писателя есть «что-то ошибочное», ибо у него в его рассказах проявляется «мучительное внимание к жестоким мелочам жизни» (с. 530—531). «Поэзия Зайцева, считал Оцуп, «как души «Чистилища» ...живет между двумя мирами: благодатным, идеальным и жутким, реальным» (с. 531).

А.Л.Цуканов

«Афон» (Paris: YMCA-Press, 1928) — то же в книге: Колос: Русские писатели русскому юношеству. Париж, 1928. Книга переведена на итальянский язык (1933). Зайцев описывает свое 17-дневное пребывание в центре православных монастырей на Афоне (Греция). Хотя писатель касается в ней истории Афона, его законов и обычаев, его «государтвенного» устройства и даже особенностей климата и географического положения, «Афон», как заметили рецензенты, «не гид паломника», а «лишь искусно обработанные страницы из дневника «православного человека и русского художника», проведшего на Афоне «семнадцать незабываемых дней»» (*Федотов Г.* // СЗ. 1930. № 41. С. 537). Автор, по мнению Федотова, раздваивается на паломника, «повествующего о ночных службах, о бессонном, голодном, трудовом подвиге Афона, аскетически суровом, как встарь», и на художника, который «запоминает очарование фракийской ночи, горизонты моря, ароматы жасмина и желтого дрока» (с. 537). Критики единодушно отмечали, что писатель точно и в художественном, и в стилевом отношении, передал быт и дух Афона, который предстает «не суровым, не мрачным царством» (С.И-кий // В. 1928. 17 марта), но «светел, созерцателен, уединен, занят не внешним, а внутренним». «Художественную подлинность рассказа» отметил и *С.Маковский* (В. 1928. 7 июля), назвав «Афон» Зайцева «поучительной живописью сердца». Г.Федотов заметил, что «над этой книгой хорошо думается: о самом важном, о жизни, об истории, о вечности» (с. 540). Книга об Афоне стала и своеобразным стилевым опытом: «Одно из главных обаяний книги Зайцева — стиль» (Федотов. С. 540) — «он, как зеркало отражает в себе остроту и сложность культурных впечатлений, обработанных в разреженном, строгом ритме Афона. Прозрачность великорусской речи благодаря перестановке одного слова, одному благовонно-пышному эпитету вдруг отзовется то терциной Данте, то стихом Гомера». Благодаря этому в книгу «вы погружаетесь страница за страницей» (Маковский). Зайцеву удалось передать особый «монастырский» эстетический ритм, «медлительные и музыкальные» движения монахов (там же). Г.Федотов указал на несогласие Зайцева с «суровым леонтьевским изображением Афона» — его Афон «добрый и спокойный» (Федотов. С. 539). Писатель рисует особенный «духовный тип» Афона — «спиритуальность прохладная и разреженная, очень здоровая и крепкая, весьма далекая от эротики» (там же). В «Афоне» показано не «фанатическое лицо Афона» и не «мистические лица», а «удивительно жизненные» двух современных святых Афона: «один напоминает Толстого», а другой, о. Нил — «не мудрец, а простец» (там же). Монахи Афона для Зайцева прежде всего скромные делатели, восхищенные красотой Божьего мира, и всеми силами страющиеся эту красоту поддержать, воспеть в делах и молитве. Любимый афонский святой Зайцева — Иоанн Кукузель «пастух, христианский Орфей, музыкант Господень» (Федотов. С. 538). Правда, Г.Федотов замечает, что в главе «О святых Афона» писатель терпит «стилистическое поражение», указывающее на «почти непреодолимые трудности современной агио-

графии» и на «границы модного теперь воцерковления» (с. 540). Через всю книгу проходит ностальгический мотив встречи с русскими монахами, с русским православием, «встречи с Великороссией», «особенно пронзительной» на фоне экзотики Востока (Федотов. С. 538). Зайцев показывает и афонское осмысление революции в России: Бог потому допустил это, что «возлюбил больше. И больше послал несчастий. Чтобы дать нам скорее опомниться. И покаяться» (Зайцев. С. 60). Позднее *Г.Струве* заметил, что, совершив паломничества на Афон и Валаам, Зайцев «своим "приходом" к религии и Церкви... из всех русских писателей своего времени всех ближе разделил общую пореволюционную судьбу когда-то религиозно равнодушной интеллигенции» (с. 104).

А.Л.Цуканов

«Анна» (Париж: Современные записки, 1929) — впервые: Современные записки (1928. № 36, 37; 1929. № 38). Повесть переведена на французский (1931), английский (1937) и итальянский языки. Повесть посвящена жизни крестьян в советской России в период коллективизации. Первый план действия повести разворачивается зимой на хуторе зажиточного латыша Матвея Гейлиса, разводящего свиней. На хуторе живут его жена Марта, дети и работница Анна. Второй план — жизнь семьи Немешаевых, бывшего «барина» Аркадия Ивановича, которого страстно любит Анна, и врача Марии Михайловны. Третий план — развернут в действиях убийцы и разбойника чекиста Трушки, которого убивает, погибая при этом и сама, Анна.

Ф.Степун (СЗ. 1930. № 41. С. 520) высказал мнение, что «новое в «Анне» по сравнению с прежними вещами Зайцева — ее большая плотность, больший удельный вес ее образов и слов». Схожее ощущение выразил и *М.Цетлин* (ПН. 1929. 8 авг.): «В повести "Анна" мы видим лик Зайцева явно меняющимся». Начало этой перемены Цетлин отнес к роману «Золотой узор» и повести «Авдотья-смерть». В «Анне», считает Цетлин, писатель отходит от своего привычного стиля, с которым читатель «любит понежиться» (фраза, заимствованная Цетлиным у *П.Струве*), переходя к писателю, изображающему «правду» и «жестокую и ужасную» изнанку жизни (Цетлин). Позднее *Г.Струве* отметил, что хотя «в этой повести обращало на себя внимание композиционное единство, уплотнение образной и словесной ткани и какая-то общая трагическая напряженность... но в дальнейшем — в «Доме в Пасси»... — Зайцев вернулся к своей прежней, более расплывчатой и фрагментарной манере» (с. 266). Особое внимание рецензентов привлекла данная в повести картина быта. *К.Зайцев* (Россия и славянство. 1929. 6 июля) указывает, что «Анна» — это «прежде всего изображение быта» и говорит о двух «бытах»: «быт, как консервативная сила жизни, покоящаяся на вечных устоях правды и добра» и «быт, как злая пассивная сила, лишенная смысла, давящая жизнь, угнетающая и подавляющая ростки правды и добра». По мнению рецензента, Зайцев в повести показывает именно второй, «злой» быт и в этой позиции «близок Мориаку». В целом «роман» рассматривается как «утверждающий обессмысливание жизни», а сам автор — «осматривающийся на распутье». Ф.Степун, напротив, считает, что повесть отличается «правдою художественного познания жизни» от «праздного виртуозного изобразительства» (Степун. С. 520). По мнению Г.Струве, некоторые описания быта в повести звучат даже «не по-зайцевски крепко» (с. 266) — о «насыщенно-жуткой» сцене ночного избиения свиней (глава «Варфоломеевская ночь») на хуторе Гейлиса «во избежание советской реквизиции». *Г.Адамович* расценивал зайцевскую «Анну» как единственную в его творчестве повесть, в которой он «как будто пожелал глубже и прочнее внедриться в жизнь» (Адамович. С. 192).

По-разному критика оценивала основных персонажей повести, деля их на «тип европейско-буржуазной стихии труда», — Гейлиса и Марью Михайловну, и «тип определенных революционеров», к которым относили «праздных» Немешаевых, Аркадия Ивановича и Анну, «с ее «сумасшедшими глазами», с «бешенством в счастье»... больше похожую на «утреннего петела» Трушку» (Степун. С. 521). Основной спор разгорелся вокруг отношения к образам Гейлиса, Анны и Аркадия Ивановича. Зайцева упрекали в излишней «литературности» образа Анны, принадлежавшей к «демоническим женщинам русской литературы», к «крестницам Достоевского» (Степун. С. 522), ее сравнивали даже с Анной Каре-

ниной (*Гофман М.* // Руль. 1929. 19 июля). *П.Муратов*, характеризуя повесть как скорее эпическое, чем лирическое произведение, высказал мнение, что «личная жизнь Анны трактована автором в духе неличном» (В. 1929. 5 сент.). Г.Адамович упрекнул Зайцева в том, что в книге «есть чувства, которые Анна будто бы испытывает, но нет личности, человека» (Адамович. С 193). Образ умирающего от болезни почек Аркадия Ивановича критики сочли слишком «шаблонным» изображением «стареющего Дон-Жуана» (Цетлин) и «только живописным»: «Мы Аркадия Ивановича уже видели не то в исполнении Садовского, не то Станиславского» (Степун. С. 522). Наилучшим образом критика отнеслась к «отлично очерченному» (Адамович Г. // ИР. 1929. № 32. С. 8) образу Гейлиса. «Великолепные латыши, добродушный Матвей Мартыныч... нарисованы с юмором, с верным фонетическим чутьем и чувством меры передан акцент их русской речи» (Цетлин) и «все в нем: выговор, бобрик, дельность, честность, работоспособность, самодовольство, оптимизм — увидены с большой зоркостью и написаны в большой точностью» (Степун. С. 522).

Критики традиционно не обошли вниманием и тему зайцевского пейзажа в повести. «Лучшее, что есть в повести... общий фон, в глубине ее расстилающийся, — далекая Россия, которую Зайцев чувствует и передает» (Адамович. С. 8). Ему вторит Степун, называющий Зайцева «пейзажистом», для которого вся Россия «некий скромный рай», чей ландшафт «всегда стилизован и через стиль одухотворен» (с. 522). По мнению же Муратова, пейзаж для Зайцева не только фон, но и «сущность» — «люди его сливались с пейзажами». Муратов, единственный из рецензентов, высказал мнение, что в повести «могущая быть лирической тема, становится эпической».

В целом же повесть «Анна» называли «одной из лучших русских повестей последний лет» (Гофман). Адамович назвал «Анну» «прелестной, как бывают прелестны иногда человеческие лица с неправильными чертами, но тем "неизменным" выражением, которое лучше всякой правильности» (с. 8). Позднее тот же Адамович попытался как бы подвести итог тому, как «Анна» повлияла на творчество писателя: «...самого Зайцева она, по-видимому, смутила, или не дала ему полного творческого удовлетворения. Во всяком случае, задумчиво и неуверенно взглянув на "дверь", Зайцев от нее отошел и предпочел остаться на пути, избранном ранее» (Адамович. Одиночество и свобода. С. 194).

А.Л.Цуканов

«Жизнь Тургенева» (Париж: YMCA-Press, 1932). В 1929 книгоиздательство «Библиотека "Современных записок"» предложило Зайцеву написать в серии «Художественные биографии» книгу о И.С.Тургеневе. «И я, и *Ходасевич* — мы написала, а *Иван* [*Бунин*] ничего не сделал», — вспоминал позднее сам Зайцев (Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 59). По его словам, биография Тургенева была написана на основе произведений и переписки писателя. Исследователи также полагают, что Зайцев мог использовать материалы воспоминаний В.Н.Житовой, А.А.Фета, А.Ф.Кони, Я.П.Полонского, Н.А.Огаревой-Тучковой, П.В.Анненкова (Шиляева. С. 60), А.Ярмолинского (Бобринский П. // В. 1931. 24 дек.) и др. Зайцев прослеживает жизненный и творческий путь Тургенева от рождения до смерти на протяжении семнадцати глав. В книге Зайцев сосредоточивает свое внимание не на внешней стороне жизни Тургенева, а на некоторых важных, с его точки зрения, «внутренних, интимных, большей частью лирических» сторонах жизни писателя (Андреев Н. // Воля России. 1932. № 1-3. С. 94). По мнению *Г.Адамовича*, Зайцев использует так много фактов — «цифры, даты, мелочи, цитаты из писем или дневников, ссылки на первоисточники», что даже «смущает опасность хаоса», но «это беспорядок умышленный и Зайцев его не боится» (ПН. 1932. 7 янв.). Постепенно, замечает рецензент, произведение складывается в «причудливый узор, все нанизывается на один стержень», «одно дыхание одушевляет книгу» и «медленно возникает человек, писатель, Тургенев — не совсем такой, как мы представляли его себе до сих пор, но убедительный, возможный, живой» (там же(. Зайцев в книге пытается понять те внутренние причины, которые обрекли Тургенева «всю долгую жизнь оставаться с неразделенной любовью» (Андреев. С. 94) к Виардо. По мнению

П.Бицилли, Зайцев «очень тонко и проникновенно толкует... в свете этого романа произведения Тургенева, большинство которых развивает все ту же тему: непонятной, неотразимой, недоброй — но без злой воли и без ответственности, — не встречающей отпора власти одной души над другою» (СЗ. 1932. № 48. С. 476). По мнению Н.Кульмана, Зайцев вскрывает сущность любви Тургенева: «Афродита-Пандемос и Афродита-Урания явились в юности Тургенева раздельно и так и остались навсегда разделенными» (Россия и славянство. 1932. 21 мая). Зайцев, несмотря на явное авторское расположение к Тургеневу как к «красивому и обаятельному человеку, художническому таланту с глубоким умом и широкой истинно европейской образованностью» (Шиляева. С. 62—63), показывает также те черты характера Тургенева, которые не позволили ему, по выражению П.Бобринского, «создать свою собственную жизнь» (В. 1931. 24 дек.), — это «безволие и малодушие» (хотя сам Зайцев прямых оценок избегает), «недоговоренность» в отношениях с людьми как следствие «недостаточной честности перед самим собой» (Бобринский). Этот критический подход к пониманию личности Тургенева в книге Зайцева отмечали все рецензенты: «прохлада», «себялюбие» (Н.Кульман), «что-то нежилое», «неспособность «веселиться весело» (Бицилли), «страх перед миром неведомого», «склонность к позе», «некоторое тщеславие», неполная правдивость» (Шиляева. С. 92).

По-особому Зайцев подошел и к проблеме взаимоотношения Тургенева с людьми, с обществом. «Со сдержанным пренебрежением» (Андреев. С. 95) Зайцев пишет о кружке Станкевича, «сурово относясь вообще к тогдашнему настроению студенчества», «разглагольствовавшего о Гегеле» (с. 27). «Резки и субъективны» замечания о характере отношений Тургенева и Белинского, ничего не сказано о взглядах Тургенева на славянофильство, указание на его «западничество» — «лишь скольжение по теме» (Андреев. С. 95). Такое «сдержанно-недружелюбное» отношение к общественной и идеологической стороне жизни Тургенева, по мнению рецензента, «проводится в строгой последовательности», и «приходится думать, что сделано это намеренно, согласно авторскому умыслу» (там же). К разрешению загадки личности Тургенева Зайцев пытается приблизиться, анализируя «вопрос веры» Тургенева. Зайцеву удалось «вскрыть и показать раздвоенность души своего героя, раздираемой способностью веры и фактическим неверием» (Шиляева. С. 72). Зайцев говорит о неправославно-магической» мистике Тургенева и уделяет особое внимание тем тургеневским вещам, в которых «разрабатываются "фантастические" мотивы» (Бицилли. С. 477). Прослеживая нараставшие в душе Тургенева по мере приближения к концу жизни «магические предчувствия, переживания, страхи» (там же), П.Бицилли делает даже вывод, что Тургенев «верил только в смерть, символом которой была для него роковая женщина, то живая, то призрак» (там же). Н.Кульман, напротив, не согласен с такой зайцевской трактовкой и считает, что Тургенев боялся смерти, так как «религии-то у него не было» и потому «до конца жизни пришлось носить в душе ужас перед бесследным исчезновением». Критики и исследователи отмечали жанровые особенности книги Зайцева, которая не принадлежала «к типу научных биографий». Но при этом, по словам Н.Кульмана, «всюду ощущается обоснованность, богатство привлеченного материала и глубина изучения». Зайцев прибегает к импрессионистической манере изложения: «какая-нибудь небольшая, но яркая цитата, и перед нами отчетливый и незабываемый образ» (Кульман). Позднее А.Шиляева в своем исследовании определила жанр этой книги как «беллетризованная биография», как «художественное повествование о «жизни сердца» великого русского писателя в переплетении с рассказом о его творческом пути» (с. 92). Книга была воспринята критикой в целом как «нескучная» и «показывающая Тургенева в малоизвестном освещении» (Андреев. С. 96). И хотя от книги, по словам Г.Адамовича, остается ощущение грусти, тем не менее видно, что это «произведение художника, или, по меньшей мере, биографа, одаренного подлинным даром творчества (т.е. даром восстановления жизни)». Критики расходились лишь во мнении о «документальности» книги. Н.Андреев считал ее «апокрифическим сказанием... при смелом отборе и не всегда допустимой классификации фактов» (с. 96). *И.Тхоржевский* высказал ощущение того, что книга «полна проницательной осторожности», вчитывает-

ся «в чужую жизнь как в свою» («Русская литература». Париж, 1946. Т. 2. С. 543). Бобринский, напротив, считал, что книга «перегружена фактическим материалом, подробностями», хотя «отказ от художественной фантазии и стремление к исторической точности отнюдь не мешают художественности создаваемого образа». Зайцев, по мнению П.Бицилли, «задался целью изобразить конкретного Тургенева, и это ему вполне удалось» (с. 475).

А.Л.Цуканов

«Дом в Пасси» (Берлин: Парабола, 1935) — печатался в «Современных записках» (1933. № 51-53; 1934. № 54). Роман переведен на итальянский язык (1950). Роман о жизни русских эмигрантов в Париже, в отличие от других вещей Зайцева, созданных в эмиграции, поначалу вызвал противоречивую реакцию критики. По мнению *М.Цетлина*, этот роман «как будто из эмигрантской жизни», хотя «в эмиграции нет "жизни" в смысле устоявшегося крепкого быта. Нет романов» (СЗ. 1935. № 59. С. 474). *Ю.Мандельштам* считал, что роман «по замыслу», по «идее его построения» очень близок «течению современной западной литературы» и представляет собой «разрез куска жизни русской эмиграции, как разрез куска французской жизни романы Жироду и английской — «Контрапункт» Гексли» (В. 1935. 27 июня). Позднее, однако, *Г.Струве* сделал вывод, что «Дом в Пасси» — «очень характерная для Зайцева вещь и один из очень немногих романов, написанных писателями старшего поколения о рядовых эмигрантах и повседневной эмигрантской жизни» (с. 262—263).

Рецензенты отмечали, что писатель создал свой мир, который «более бесплотен и одухотворен, чем обычный мир» (Цетлин. С. 474). «Реализм» романа «внешне безупречен, но внутри что-то двоится и никак не отделаться от мысли, что волнует» его героев «не жизнь, а лишь слабое, меркнущее воспоминание о ней» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 205). Герои романа живут каждый своей жизнью — в романе нет единого действия, нет воли «вездесущего автора» (Струве. С. 265), поэтому персонажи «эпизодичны и более или менее равноправны» — они составляют «микрокосм русской эмиграции во Франции» (Там же. С. 264). Старый генерал Вишневский ждет приезда из России своей дочери Машеньки, еще не зная, что она умерла перед самым отъездом, он дружит с «милым мальчиком Рафой» (Цетлин. С. 474) и с «монахом в миру» о. Мельхиседеком. Помимо этого изображен «эмигрантский Дон-Жуан Анатолий», несколько эмигрантое с грустными, подчас трагическими судьбами. Эти персонажи «живут», но на них есть «налет стилизации», и вместе с тем «они хорошо индивидуализированы, они запоминаются — вопреки, а может быть, и в силу своей заурядности, обыкновенности» (Струве. С. 263). «Первостепенным» героем романа, который «запомнится наряду с некоторыми "праведниками" Лескова» (Струве. С. 266), все критики единодушно признают о. Мельхиседеки — «старенького с развевающейся седой бородой», тоже стилизованного автором и «как тень реющего над романом» (там же). По замечанию Ю.Мандельштама, «Зайцев все-таки захотел привести своих героев к какой-то цели и цель эта — религиозное просветление». Мельхиседек несет в себе некоторое решение, «мудрое, хотя и догматическое» (Цетлин. С. 475), он «нужен Зайцеву для выражения некоторых мыслей» (Струве. С. 264). Его кредо: «Последние тайны справедливости Божией, зла, судеб мира для нас закрыты, скажем лишь так: любим Бога и верим, что плохо он не устроит», — это и основная мысль романа и Зайцев, повидимому, разделяет ее, но «не делает своей книги тенденциозной» (Цетлин. С. 475). Одной из характерных черт романа является замеченное критиками «неприсутствие» (Мандельштам) автора в своих героях, благодаря этому происходит «непрерываное смещение "точек зрения", и мы видим происходящее через самые разные глаза» (Струве. С. 265). Критики разошлись в оценке этого приема. Ю.Мандельштам считал, что из-за этого «атмосфера романа слабеет, теряется напряженность», а читатель вынужден «разгадывать» «полный образ героев». Струве же считал эту черту следствием «почти всегда» даваемой Зайцевым «импрессионистической фрагментарности» (с. 265). Он же высказал мнение, что в отличие от *Бунина*, творчество которого *Вейдле* уподобил образу «сияющего полдня», творчество Зайцева «вызывает на ум нежный полусвет окутанного дымкой утра» и, «если он реа-

лист, то реалист импрессионистический» (с. 263). Ю.Мандельштам находил, что творчество Зайцева родственно в лирическом отношении творчеству Тургенева. В нем есть «тургеневский лиризм», писатель «обращен к Европе, и в этом отношении «Дом в Пасси» характернее многих его произведений», и у него есть «тургеневский холодок», из-за которого «герои — либо в действии, либо сходят в небытие». В результате «вместо лиризма — умильность, вместо чувства — чувствительность» (Мандельштам). По мнению Г.Адамовича, Зайцев «умышленно окутывает свой «дом» туманом, похожим на благовонный дымок кадила» (Адамович. С. 207). Струве же полагал, что, хотя в романе «вообще много трогательных моментов», писателю все же «удалось избежать идеализации и сентиментализации эмигрантской жизни» (с. 264). М.Цетлин пришел к выводу, что «люди у Зайцева всегда были немного «эмигрантами», странниками на земле» (с. 474) и для романа объединяющим поэтому является «зайцевское настроение и тема, которую можно назвать вопросом о просветляющем страдании» (с. 475). Г.Адамович даже назвал роман «оазисом в пустыне», подчеркивая, что в нем Зайцев «облюбовал свое особое место» между «непротивлением злу» и «око за око» (Адамович. С. 207). Цетлин считает, что Зайцев «часто прибегает к юмору» — с юмором изображены почти все герои романа, с юмором переданы «языковые акценты эмиграции: русско-еврейский и русско-французский» (с. 474). Ю.Мандельштам указывает на то, что «во всех произведениях Зайцева часто русский словарь соседствует с типично западной конструкцией: хотя бы постоянным переставлением прилагательных на конце фразы» (с. 2). Г.Струве отмечает, что эффект одновременного и присутствия, и отсутствия автора достигается «благодаря приему, который, кажется, так широко не применял никакой другой русский писатель: частых и быстрых переходов от авторской речи к своего рода "внутреннему монологу" и обратно» (с. 264). Струве также высказывал осторожное предположение, что в имени дочери генерала Вишневского — Машенька «соблазнительно видеть косвенный ответ Зайцева на «Машеньку» *Набокова*-Сирина» (с. 264).

В отношении «Дома в Пасси» выделились две оценки. Одни классифицировали роман как «не лучшую» книгу Зайцева, которая «куда условнее, бледнее и раздробленней» по сравнению с «Анной» и «Золотым узором» (Мандельштам). Другие полагали, что «Дом в Пасси» «всего ближе из написанного Зайцевым после 1925 года к роману в более или менее традиционном понимании этого слова», причем роману с «глубоко лирической окрашенностью» (Струве. С. 263).

А.Л.Цуканов

«Валаам» (Таллин: Странник, 1936). Книга посвящена описанию паломничества автора в Валаамский монастырь, который в 30-е находился за пределами СССР на территории Финляндии. По замечанию Н.Кульмана, «искусной рукой художника Зайцев набрасывает ряд впечатлений какбудто разрозненных, но на самом деле внутренне объединенных и тонко подобранных» (Кульман Н. // СЗ. 1936. № 62. С. 442). Писатель передает «атмосферу монастырского быта», соединяя свои описания с изображением природы, которое создает как бы «рамку для изображения сцен из жизни монастыря» (там же). Позднее *Г.Адамович* заметил, что Зайцев написал «Валаам» «не так, как мог бы написать записки о какойлибо другой своей поездке» (Адамович. С. 202). Много места в книге отведено изображению монахов Валаама, а также лиц, совершающих, как и сам автор, паломничество в монастырь. Особое место занимает «беллетризованное» повествование о пребывании в валаамском монастыре императора Александра I — писатель создает как бы художественное обоснование для легенды о том, что император не умер, а под видом старца Федора Кузьмича ушел в заволжские леса.

Особое значение для Зайцева имеет близость Валаама к России — «от России Валаам отделен, однако это — облик Родины и, находясь там, автор испытывает ощущение, что «все в порядке» (якобы наперекор всему, что в мире делается), ощущение прочности и благословенности» (Кульман. С. 443). Адамович считал, что чувство природы в «Валааме» сильнее, чем в «Афоне» — «здесь Зайцеву помогает «север», который сам собой располагает к мысли о бренности» (ПН. 1936. 15 окт.). Адамович говорил

и о выраженном в книге «специфически-зайцевском настроении» как «гипертрофии нежности и сладости», против которой «нельзя взбунтоваться», хотя с этим же связан и его упрек в чрезмерной сентиментальности — «Зайцев скорее тепел, чем горяч и неизменно чувствителен». И от такой «умиленности», напротив, «хочется иногда взбунтоваться». Писатель рассказывает о монастырской жизни «как-будто с некоторой иронической небрежностью, с напускной рассеянностью», но лишь для того, чтобы «не отпугнуть читателя, чтобы прикинуться своим, мол, братом-интеллигентом, горожанином, скептиком» (Адамович. С. 202). Гипнотическое свойство манеры Зайцева подчеркивает и Н.Кульман (с. 442). Однако зайцевский гипнотизм служит и для показа гипнотического притяжения самого Валаама, который притягивает к себе самых разных людей возможностью удалиться «от суеты материального мира» и пребывать «на грани мира вечного, идеального» (М.К. // ИР. 1936. № 45. С. 11). Адамович называет автора книги «мечтательным путешественником», рисующим рай, но «зайцевский рай — легкий рай... не вполне объясненный, не вполне мотивированный... нельзя быть уверенным в его прочности». В.Кадашев согласен с характеристикой писателем Валаама как «маленького государства», в котором происходит «слияние высочайшей духовности с кипением практической работы» (В. 1936. 7 нояб.), однако он не согласен с зайцевским сравнением Валаама с романтическим «беклиновским "Островом мертвых"», поскольку «таинственное Валаама очень далеко, если не противоположно тайне Беклина» (там же). Зайцев рассказывает о легендарном посещении Валаамских островов апостолом Андреем и историю о том, как к берегу прибило деревянную фигуру св. Николая Угодника — все это подчеркивает избранность этого места, его «прочность» и «благословенность». Писатель показывает Валаам как место, которое преображает людей, изменяет их жизнь, но сама монастырская жизнь неизменна — монахи Валаама «благостны» (Кадашев), «валаамский монастырь по-прежнему крестьянский» (Кульман. С. 442). Из двух линий русского православного монашества, представленных, по словам Адамовича, у Достоевского в образах «благостного, всепрощающего, всепонимающего» Зосимы и «сурового, полуюродивого» Ферапонта, Зайцев выбирает линию Зосимы и потому в книге монахи «все такие: кроткие, тихие, примирившиеся, ничуть не "воинствующие"» (Адамович. С. 202). И в то же время «весь тон книги — монастырский» (Адамович). Для людей, приезжающих в него, как и для монахов, Валаам — центр, через который они стремятся «проникнуть в духовный мир» (Кульман. С. 443). Адамович подчеркивает, что «творческая область Зайцева — скорее чистилище... Зайцев... весь в ожиданиях, предчувствиях и даже самая жизнь для него — пересадочная станция». Книга становится еще одним звеном в цепочке зайцевских исследований духовно-религиозных феноменов, существующих даже «в каких-нибудь двадцати верстах» от советской границы. О. Лаврентий, знаменующий собой «облик уже финского православия», старуха-француженка, назвавшая Валаам «раем», две американки, сумевшие через Валаам воспринять и Россию, «английский Алеша Карамазов» — все они символизируют в книге то, что «церковь православная есть церковь Вселенская, а не только русская» (Кадашев). В то же время писатель подчеркивает и эстетическую сторону православия — будучи «на стороне Зосимы» (Адамович) — неразрывно связанную и с особым восприятием природы. «Валаам» был воспринят как книга «крайне характерная для Зайцева» (Адамович), посвященная его «любимой области — описанию поездок по святым местам, картинам красот русской природы, тонкому анализу духа человеческого» (М.К. Там же).

А.Л.Цуканов

«Путешествие Глеба. Часть I. Заря» (Берлин: Петрополис, 1937). **«Тишина»** (Париж: Возрождение, 1948). **«Юность»** (Париж: YMCA-Press, 1950). **«Древо жизни»** (Нью-Йорк: Изд-во им.Чехова, 1953) — тетралогия автобиографического характера, рассказывающая о детстве, юношеских годах, начале творческого пути, жизненных перипетиях во время революций, гражданской войны и НЭПа, закончившихся выездом за границу и годами эмиграции, ее главного героя — Глеба. Автобиографичность тетралогии подчеркивали многие критики. Хотя входящие в нее книги и «лишены формальных автобиогра-

фических признаков», но «никакими доводами не убедит он [Зайцев] нас, что в этих повестях ничего личного нет, как не убедил бы нас в том же самом и *Бунин* по отношению к "Жизни Арсеньева"» (*Адамович.* С. 195). Тетралогию рассматривали, как написанную «в очень личном ключе» и требующую от читателя «особой настроенности для прочтения» (Ржевский Л. // Мосты. 1961. № 7. С. 37). На автобиографичность указывает и выбор имени главного героя четырех повестей, связанный с именем автора через коннотацию имен «Борис» и «Глеб». По мнению Адамовича, автора «выдает тон, выдает то волнение, которое чувствуется в описаниях, в воспроизведении бытовых мелочей... выдает, наконец, непринужденность погружения в мир, сотканный из бледных, хрупких, слабеющих воспоминаний» (с. 195). *И.Тхоржевский* определил первую книгу как «роман-хроника-автобиография» («Русская литература». Париж, 1946. Т. 2. С. 544). Всю тетралогию П.Грибановский назвал «автобиографией, художественно переработанной» (*Полторацкий.* С. 139).

Первая книга рассказывала о детских годах героя, сына инженера, заведующего рудниками Мальцовских заводов. В дальнейшем и вся тетралогия получила название «Путешествие Глеба», присвоенное ей скорее критикой, чем самим Зайцевым. Критики приветствовали первую книгу, пытаясь разгадать «загадку ее очарования» (*Мочульский К.* // СЗ. 1937. № 64. С. 461). Прежде всего захватывало то, что книга говорит об «утерянном безвозвратно», которое читатели «не перестали разглядывать с мучительной любовью» (Там же. С. 462), и которое Зайцев «заставляет нас переживать... вместе с Глебом» (*Бицилли П.* // РЗ. 1938. № 5. С. 198). Зайцев создает в этой книге «повесть о первом переходе на жизненном пути» (там же) и при этом сам смотрит на этот путь как бы «двойным зрением» — глазами юного Глеба и глазами автора, уже взрослого — «его личный голос, голос "из настоящего" по временам врывается в хрупкое благополучие мира прошлого» (Мочульский. С. 462). Таким образом, по мнению Мочульского, голос автора «постоянно напоминает о том, что эти люди, эта жизнь... уже тогда... все они были обреченные» (с. 463). Той же точки зрения придерживался и Адамович — «Глеб в детстве счастлив. Но читатель чувствует, что в будущем Глебу предстоит нечто, значительно менее идиллическое» (с. 197). Зайцев показывает, как развивается сознание маленького Глеба, начинающее разграничивать «зоны света и тени» (Бицилли. С. 198). Критики указывали и на то, что само изображение Глеба в книге соответствует чертам, «типичным для всего творчества Зайцева: замкнутость в себе, стыдливая сдержанность в проявлении чувств, тихость и задумчивость, любовь к уединению и внутренней жизни, изящество и мягкость» (Мочульский. С. 463). В оценке стиля и интонационного фона книги возникли некоторые разногласия. Бицилли критиковал излишнюю, на его взгляд, «поэтизацию прозаической речи», приводящую к комическому «несоответствию между смыслом и тоном» (с. 198). Напротив, Мочульский считал, что Зайцеву дано «ясновидение любви» — «он описывает с поразительной простотой и сдержанностью, его рисунки несложны, краски неярки; он боится эффектов, пафоса, идеализации; его скорей можно упрекнуть в прохладности, чем в излишней чувствительности» (с. 462). И.Тхоржевский, прослеживая процесс становления Зайцева как писателя, после выхода первой книги писал: «Искусство Зайцева, казавшееся в первых рассказах хрупким, крепнет. Оно оказывается на поверку более устойчивым, нежели многое из того, что объявляло себя черноземно-буйным и неистово-русским» (с. 545).

Вторая часть тетралогии — «Тишина» вышла через год после того, как «Путешествие Глеба» было еще раз напечатано в «Новом журнале» в 1946—1947. «Тишина» была воспринята как недостающее «звено в "Путешествии Глеба"» (Шварц В . (В.Александрова) // НЖ. 1949. № 21. С. 297). «Тишина» — повесть об отроческих годах Глеба, начинающихся с расставания с имением, где проходило его детство, с переезда в Калугу, где он сначала учится в гимназии, а затем, после тяжелой болезни — в реальном училище. Эта книга была признана замечательной, благодаря тому, что Зайцеву удалось нарисовать тонкий, лиричный, ровный «узор воспоминаний, обращенных в прошлое» (Ржевский. С. 37). По мнению В.Шварц, «его «Тишину» слышишь сразу: особую, неповторимую тишину старой провинциальной России» (с. 297).

Зайцев описывает то, как русская природа, старый русский быт, «старые» русские люди оказывают формирующее воздействие на личность Глеба. Калужские пейзажи, впечатления от встречи с Иоанном Кронштадским, его необыкновенное лицо, как и лицо, глаза, все существо матери Глеба — все это говорит Глебу о необходимости сохранять порядочность, благообразие в тех путешествиях, в которые ему суждено отправиться. Ибо жизнь, как замечает Зайцев, есть не что иное, как «ряд путешествий, укладываний и раскладываний, отъездов, приездов, между которыми и стелится ткань ее». П.Грибановский по отношению ко всей тетралогии заметил, что у Зайцева «нет-нет да и вырвется вздох, увлажнится взор и дрогнет рука... оставит ненужный, непредусмотренный мазок и исказит зарисованное» (с. 139—140).

Третья часть тетралогии — «Юность» продолжила повествование о жизненных перипетиях и впечатлениях Глеба на его пути к взрослению и обретению себя. В этой книге, как и в двух предыдущих, Зайцев «по-особому реалистичен», и за всеми его описаниями «порой кажется, что это только пелена, которая вот-вот прорвется и... мелькнет за ней бесконечная, прозрачно-голубая, какая-то астральная даль» (Адамович. С. 198). Зайцев в этой книге рисует «свой личный опыт мистического восприятия мира» (Архимандрит Киприан // В. 1951. № 17. С. 160). В «Юности» проступает «прощальный смысл лирической основы художественной прозы начала века (Чехов, Бунин, *Белый* и др.)» (Шварц В. // НЖ. 1950. № 24. С. 296). В.Шварц также отмечала, что в своих описаниях сельской и городской «старой» России Зайцев «не впадает в умиление, умея, где надо, показать не только человечное в ней, но и грубость или тупость представителей власти» (там же). В «Юности» уже появляются описания жизни литературной Москвы — Зайцев описывает ее с некоторой долей ироничности, «неподражаемо... литературно-богемное собрание на Арбате — так никакому историку не рассказать — и все это... на фоне смерти Воленьки» (Архимандрит Киприан. С. 162). Ироничность характерна для всей тетралогии. По мнению П.Грибановского, «отношение автора к Глебу самое обыденное, временами даже безжалостное... всегда окрашено... легкой иронией» (с. 139). В.Шварц сравнила «Юность» с «Жизнью в цвету» Анатоля Франса, написанной им в старости, но «в отличие от скептицизма Франса, от грустного лиризма Зайцева не веет безысходностью», а веет «ощущением неувядаемости... общечеловеческих ценностей» (с. 296—297). Адамович заметил, что у Зайцева «повествование напоминает реку, которая дрожит и пенится задолго до того, как переходит в водопад» (с. 198).

Тетралогию завершила книга «Древо жизни», рассказывающая о жизни Глеба и его близких в послереволюционной России и о первых шагах его эмигрантской жизни. Критика отметила, что в «Древе жизни» «героических черт больше, потому что судьба всех русских людей после революции становится напряженнее и драматичнее. Не всегда внешне, но всегда внутренне» (Ершов П. // НЖ. 1953. № 34. С. 300—301). И хотя книга кажется «несколько бледнее», чем предыдущие, в ней есть то, что «делает ее значительнее и интереснее предыдущих: в ней почти "без слов" рассказана драма человека, оторванного от Родины» (Слизской А. // В. 1953. № 29. С. 178). Л.Ржевский, напротив, обратил внимание, что, несмотря на «бытийно-трагические» эпизоды (смерть Геннадия Андреевича), в книге «все ярко, пластично, но лишено каких-либо экспрессивных акцентов, интровертировано, сглажено особым покоем и примиренностью ощущения жизни» (с. 38). Смысл названия книги — «Древо жизни, потеряв сухие листья, дает новые ростки. Жизнь идет своим чередом» (Слизской. Там же). Как и в предыдущих книгах, большую роль играют пейзажи, которые «мгновенны, лаконичны и являются восприятием Божьего мира тем или иным персонажем или автором», позволяющим читателю «заглянуть очень глубоко в сердце чувствующего и найти у самого себя недосмотренное» (Ершов. С. 301). В этой книге, как и во всей тетралогии, критики особо отмечает образ матери Глеба, который «менее оригинален, чем глубок, менее нов, чем правдив: образ внутренне неисчерпаемо жизнен и потому ни в новизне, ни в оригинальности не нуждается» (Адамович. С. 199). В «Древе жизни особо отмечали страницы, посвященные жизни Глеба в эмиграции, особенно эпизод с голубиным пером, опустившимся на плечо Глеба, возле

памятника Данте во Флоренции. Но замечали при этом, что «Зайцев никогда не станет писателем-иностранцем, несмотря на свою любовь к западной культуре и глубокое ее понимание» (Слизской. С. 178). Всю тетралогию П.Грибановский определил как «поэму о созревании богатой дарами души, о жизни вообще... и еще о России, о прошлом» (с. 139). Относительно стилистики критики отмечали и «меняющийся ритм речи» (Ершов. С. 301), и «методику фразы» (Ржевский. С. 38), характерные для «Древа жизни» и всей тетралогии в целом. По мнению И.Тхоржевского, уже в первой книге «начинают звучать ...не только виолончели и флейты, но полный, с глухими отзвуками меди, оркестр, повинующийся в разрешении диссонансов единому вечному дирижеру» (с. 545).

А.Л.Цуканов

«Москва» (Париж: Русская земля, 1939; Мюнхен, 1960) — сборник рассказов-воспоминаний Зайцева о Москве, ее нравах, ее улицах, ее жителях, ее быте, ее культурной и литературной жизни в различные периоды российской истории — до революции, во время революции и гражданской войны и в начале НЭПа. (Содержание четырех частей книги: I. Памяти Чехова. Начало Художественного театра. *Леонид Андреев*. Сергей Глаголь. Литературный кружок. Зори Впервые: ПН. 1926. 9 дек.). Молодость — *Иван Бунин*, Юлий Бунин; II. Дело Богемы. Флобер в Москве. Гоголь на Пречистенском. *Ю.И.Айхенвальд* (В. 1928. 22 дек.). П.М.Ярцев. Надежда Бутова; III. Мы, военные... Офицеры (В. 1932. 12 июня; 3, 7, 31 июля); IV.: Москва 20—21 гг. М.О.Гершензон. «Веселые дни» (В. 1928. 29 янв., 12 февр.). Чтения. Революционная пшеница. Пасть львина. Прощание с Москвой). Временной отрезок повествования — 1910—1922. Многие рассказы посвящены воспоминаниям о людях и событиях, близких сердцу автора и, по выражению одного из рецензентов, «каждого русского гражданина» (*Яновский В.* // РЗ. 1939. № 16. С. 200). В небольшом предисловии к книге Зайцев говорит о ее цели, состоящей в том, чтобы она «дала Москву почувствовать (а, может быть, и полюбить)» («Москва». Мюнхен, 1960. С. 7).

Книга вызвала оживленную реакцию критики, причем рецензенты расходились в вопросе о пространстве, охватываемом книгой. По мнению В.Яновского, то, что книга написана «москвичом и о Москве» есть «ее сила и некоторая слабость», поскольку, «запершись в воротах Москвы, глядя на войну и революцию только из этого окошка, Борис Зайцев в данной книге сам ограничил себя и свою тему» (Яновский. С. 200—201). Другие рецензенты считали, что, хотя в книге «нет широких "всероссийских" или "планетарных" обобщений о войне и революции», тем не менее, Зайцевым описана «подлинная Москва, а не переживания литераторов, литературного кружка или направления» (Савельев С. // СЗ. 1939. № 69. С. 392). По-разному критика отнеслась и к характеристике культурного и литературного московского круга и характеристике отдельных лиц. *Г.Адамович*, скептически отнесся к его мнению о Брюсове как о «горестной фигуре — волевого человека, выдающегося литератора, но больше «делателя», устроителя и кандидата в вожди» (Зайцев. Там же. С. 70) и об Айхенвальде, считая, что Зайцев преувеличил его значение (Адамович Г. // ПН. 1939. 8 июня). Напротив, С.Савельев считал, что «блестяще удались автору характеристики Андреева, Айхенвальда и Брюсова» (Савельев. С. 392). С ним согласился и Яновский, заметив даже, что очерк, посвященный Леониду Андрееву, «приближает сроки его ренессанса» (Яновский. С. 201). В целом же Зайцев только о Чехове пишет с «трепетом обожания», о современниках и сверстниках он рассказывает «всегда доброжелательно, даже дружественно — но порой с легкой иронией» (Адамович. Там же). Литературным течениям и судьбе отдельных писателей посвящена лишь треть книги, и Зайцев рассказывает о них так, что «живая, многоликая Москва не только этим рассказом не заслоняется, но как-то ладно и прочно сливается с их исканиями, с их жизнью» (Савельев. С. 392). В рецензии на второе парижское издание книги (1961) рецензент подчеркивает, что Зайцев в очерке, посвященном «делу о провокации» («Дело богемы»), скрещивает две линии: «возвышенного артистического идеализма и революционной грязи» (Горбов Я. // В. 1961. № 110. С. 147). Адамович, считая, что Зайцев «заражен» символизмом как

духом литературной эпохи начала XX в., тем не менее подчеркивает неординарность его подхода: «Едва в книге Зайцева зазвучит интонация сологубовская или брюсовская, как тут же мелькнет и чеховская усмешка» — над «здоровенными мужиками, играющими во вдохновенных безумцев» (Адамович. Там же). Расценивая книгу как свидетельство трагической эпохи, в которой «свидетель-писатель проницательно и совершенно правдиво, с содроганием говорит о начавших распоряжаться вековыми сокровищами чужаках и все выводит на чистую воду, без малейшего снисхождения, без малейшей уступки» (Горбов. С. 150), рецензенты подчеркивали в основном своеобразие «зайцевского тона», благодаря которому, «ужасаясь бесцельным и бессмысленным страданиям, скорбя о разрушении и гибели, Зайцев все же сумел взглянуть на все это с какой-то благостной и целительной высоты» (Савельев. С. 392). Особенности его стиля отметил и Адамович, говоря о том, что в нем «есть вздох», которого «нет и не может быть в Москве», и поэтому «в каждой фразе Зайцева есть что-то «итальянское и русское», пусть и пишет он о людях, родившихся и умерших на Арбате или где-нибудь у Крутицких ворот».

А.Л.Цуканов

«В пути» (Париж: Возрождение, 1951). Книга была издана в честь 50-летия литературной деятельности Зайцева. Критика восприняла ее как «беглый обзор пройденного пути Бориса Зайцева», который «освежает в памяти двадцатилетие нашего века, воскрешает облик деятелей большой литературы» (Трубецкой Ю. // В. 1952. № 21. С. 184). В книгу вошли рассказы и повести «Странное путешествие», «Авдотья-смерть», «Анна» и «Вандейский эпилог» (опубликован впервые в этой книге). Зайцев остается верен своей позиции бесстрастного, без «злобы, презрения и хулы» (там же) анализа того, что произошло в России и того, что произошло с такими, как он сам: «Прежнюю Россию упрекать нечего: лучше на себя оборотиться. Какие мы были граждане, какие сыны Родины» (с. 24). В этой книге, по мнению Трубецкого, критика все время преследует «соблазн» проведения параллели между литературными героями Зайцева и Россией. Так, в рассказе «Странное путешествие» гибель Христофорова, спасающего Ваню, ассоциируется с тем, что «старая», «отжившая» Россия спасает свою «преемницу». В рассказе «Авдотья-смерть» можно провести параллель между образом Авдотьи и России «первых лет разрухи, безхлебья, бездорожья», которая «погибает и влечет за собой молодое и тянет старое» (Там же. С. 185). Также и в «Анне» — образы Матвея Мартыновича и Аркадия Ивановича — та же умирающая, прошлая Россия. В прологе «Молодость-Россия» Зайцев коротко описывает начало своего творческого пути, когда еще будучи студентом Горного института в 1900 он послал свою рукопись Н.К.Михайловскому. Затем — участие в литературном обществе писателей-реалистов «Среды». Зайцев пытается проанализировать, осознать место и влияние происшедших в России катаклизмов на его литературное творчество, которое сразу после революции обратилось «в сторону лиризма и имперессионизма» (с. 25). В эмиграции его творчество также претерпело существенные изменения от «созерцания России, вначале трагической и революционной, потом более ясной и покойной... легендарной России моего детства и юности». Зайцев считает, что страдания революции позволили ему заглянуть «в глубь времен», увидеть «Россию "Святой Руси"». О вещах, помещенных в книгу, Зайцев пишет, что они «рождены Россией трагической». Жути «здесь достаточно, "акварели" никак не найдешь» (с. 26). Как бы поясняя название книги, Зайцев добавляет: «Разное в пути видишь, райскими долинами иногда проходишь, но и адскими» (там же). В «Вандейском эпилоге», который датирован 28 июля 1951, отмечено — 50 лет назад Зайцев, «развернув газету, увидел в ней свой рассказ и свою подпись под ним» (с. 208). Зайцев пишет о судьбе писателя-эмигранта, для которого даже Россия уже «град Китеж», в естественной для него интонации смирения и приятия: «А вот прошлое вспоминая, скажешь: все принимаю, за все благодарю, и за радость, да и за горе (всего бывало, всего достаточно. Но для твоей же пользы). И если вот чужбина, одиночество, ро-

дины нет — значит так Богу угодно. Что могу я сказать со своим крохотным умом» (там же). Позднее Л.Ржевский назвал «Вандейский эпилог» «подлинным апофеозом авторского внутреннего монолога» (Мосты. 1961. № 7. С. 39).

А.Л.Цуканов

«Жуковский» (Париж: YMCA-Press, 1951). Первое упоминание о замысле написать книгу о В.А.Жуковском встречается в дневниковых записях Зайцева от 4 февраля 1942, в которых он характеризует Жуковского как «поэта покорности и смирения» (Зайцев Б. // В. 1950. № 10. С. 75). Во второй записи, от 10 марта 1945, Зайцев высказывает уже твердое намерение написать книгу о Жуковском: «Занял меня всего... Его читаю, о нем читаю, о нем думаю. Собственно, живу с ним. О нем и писать собираюсь. Если даст Бог сил, будет книга» (Опыты. 1953. № 1. С. 159). В основу биографии Жуковского были положены книга К.К.Зейдлица «Жизнь и поэзия В.А.Жуковского» (СПб., 1883), произведения и переписка поэта с родными и друзьями, воспоминания его современников. Исследования источников (Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 97) указывают также, что Зайцев был знаком с книгами А.Н.Веселовского «В.А.Жуковский. Поэзия чувства и "сердечного воображения"» (СПб., 1904) и П.Загарина «В.А.Жуковский и его произведения» (М., 1883). В этой книге Зайцев несколько шире, чем в биографии Тургенева, пользуется цитацией документальных материалов, указывая иногда источники в тексте книги. Сносок библиографического характера в книге нет.

Книга рассказывает о жизни Жуковского, начиная с его рождения и юности в русской провинции на р. Оке; рассказывает о его молодости и зрелых годах, о взаимоотношениях с сестрами Протасовыми, об отражении этих отношений в творчестве поэта. И в «сжато-убыстренном темпе» (Шиляева. С. 111) описывает затем Зайцев последние двадцать три года жизни Жуковского. Критикой книга о Жуковском была воспринята как «поэма» (Б.Н. // НЖ. 1952. № 28. С. 298). Отмечалась также и нестандартность подхода Зайцева к самому жанру «жизнеописаний» — если законы этого жанра можно сравнить с «четырехстопным ямбом, то метод Зайцева напоминает паузник, вольный, до крайности своеобразный, в котором часто звучит больше душа автора, чем самого Жуковского» (там же). Образ Жуковского привлек внимание Зайцева чертами, «близкими ему самому — это скромность и смирение, незлобливость и благовление к людям, а главное — покорность воле Божией и примирение» (Шиляева. С. 95). Поэтому он не пошел по пути стандартного подхода к описанию личности поэта в уже созданных к тому времени описаниях его жизни и творчества как «певца во стане русских воинов», сентиментального романтика и балладника. По мнению А.Шиляевой, Зайцев, признавая как в самой личности Жуковского, так и в его поэзии черты от «духа времени», тем не менее, разглядел обусловленность творчества Жуковского «его постоянным ощущением трансцедентальности бытия и устремлением его души горе» (Там же. С. 96). В книге исследователи выделяют два плана: внешний, рисующий Жуковского как автора произведений хрестоматийного характера, арзамасца, редактора «Вестника Европы», чтеца при императрице Марии Федоровне, учителя великой княжны Александры Федоровны и воспитателя наследника — будущего императора Александра II; и внутренний план, в котором Зайцев пытается разрешить загадку поэта, сказавшего: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Образ Жуковского для писателя был, в метафизическом смысле, своеобразным «противовесом» образу Тургенева, для него важным было «устремление его души: предоление смерти», «сознание, что есть нечто сильнее смерти» (Зайцев. С. 28). Особое внимание Зайцев уделяет любви Жуковского к М.А.Протасовой, рассматривая ее не как любовь-наваждение (Тургенев и Виардо), а как «любовь-благодать, приводящую к Богу» (Там же. С. 102). Зайцев даже вводит в книгу краткое жизнеописание сестер Протасовых — Марии и Александры (прототип Светланы из одноименной баллады Жуковского). Жуковский выступает здесь как друг и наставник обеих девушек. Анализируя жизнь Жуковского, его творчество и его кончину, Зайцев сравнивает его со св. Серафимом и даже говорит, что Жуковский «единственный кандидат в святые от литературы нашей» (Зайцев. С. 243). Такая позиция вызвала в литературной среде упре-

ки (например, со стороны *Тхоржевского*) в том, что в своей «мастерской книге» он стилизует поэта под «святого» (*Степун Ф.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 131).

А.Л.Цуканов

«Чехов: Литературная биография» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954). Книга вышла к 50-летию со дня смерти А.П. Чехова; подзаголовок «Литературная биография» «был сделан без ведома автора» (Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 133). В беседе с Шиляевой (9 августа 1968 в Париже) Зайцев на вопрос, почему он написал эту книгу, ответил: «Чехова я немножко лично знал, чуть-чуть, тоже во времена доисторические. Первые свои вещицы я ему подсовывал... Вообще, Чехова я всегда очень любил. Это писатель, которого я и до сих пор высоко ставлю и очень люблю, иногда перечитываю, так что естественно, что я взялся за Чехова» (там же). Критика отмечала некоторые общие черты, присущие Зайцеву и Чехову и в личностном, и в творческом планах: «строгость и точность приемов» (*Мейер Г.* Сборник литерабурных статей. Франкфурт-на-М., 1968. С. 308), «скромность и сдержанность, правдивость и искренность, человеколюбие и отталкивание от какой-либо тенденциозности, громких слов и фразерства» (Шиляева. С. 133). Зайцев «психологически созвучен чеховской музе, его манере тоже свойственны мягкость, лиризм, полутона, грусть» (Ершов П. // НЖ. 1954. № 39. С. 284). По словам П.Ершова, зайцевская любовь к Чехову «освещает всю книгу». Впрочем, по мнению Н.Федорова, Зайцев, вообще «пишет только о писателях, внутренно ему близких» (Опыты. 1955. № 5. С. 99). Однако, одновременно со сходством, критики подчеркивали и различия между Чеховым и Зайцевым, истоки которых в том, что «глубоко внутренне Зайцев — верующий человек, писатель-мистик, основа творчества которого религиозная: все от Бога и во всем Бог. Чехов же не раз характеризовал себя как позитивиста и поклонника Дарвина, не раз высказывался о своем неверии в Бога» (Шиляева. Там же), поэтому «Зайцев, как писатель, духовен, Чехов — душевен» (Мейер. С. 308). Тем не менее, в книге Зайцев «разрушает устоявшийся взгляд на Чехова» как на «непоколебимого позитивиста рубежа 19—20 веков, горячего сторонника науки и идеи прогресса» (Ершов. С. 284). Зайцев видит Чехова «не так, как видела его либеральная интеллигенция «рубежа веков и не так, как «пытаются представить» его в советской России — как «во всяком случае, предшественника марксизма» (*Смоленский В.* // ВРСХД. 1955. № 39. С. 38). Писатель «главное внимание уделяет внутреннему миру Чехова» и поэтому его книга стала «скорее духовной биографией, а не биографией литературной» (Федоров. С. 99). Зайцев, по мнению рецензентов, «с особой тревогой и настойчивостью» ищет в Чехове «глубинных религиозных эмоций,.. зароненных еще в детстве» и иногда «всплывающих на поверхность» (Ершов. С. 285). Рассматривая детство и юность своего героя, Зайцев приходит к выводу, что излишнее религиозное начетничество отца Чехова могло лишь оттолкнуть его от религии. Поэтому писатель особое внимание уделяет тем произведениям Чехова, которые «могут служить ключом к освещению духовного облика писателя» (Шиляева. С. 136); он пытается «обнаружить иррациональное в Чехове и его писаниях» (Ершов. С. 285). Зайцев рассматривает произведения Чехова «Степь», «Скучная история», «Убийство, «Студент», «Дуэль», «Мужики», «В овраге», «Архиерей», в которых присутствуют образы священнослужителей, религиозных людей разных сословий. Некоторые из них Зайцев считает автобиографическими «в плане душевно-духовном» (Федоров. Там же). У Чехова, по мнению Зайцева, «не было цельного мировоззрения, философского или религизного» (с. 93), не было «простой веры», и по ней «он бессознательно тосковал» (с. 103). «Бессознательная внутренняя христианская настроенность, углублявшаяся с годами», сказалась, по мнению Зайцева, в создании таких «светлых и смиренных образов», как о. Христофор («Степь»), Ольга («Мужики»), преосвященный Петр («Архиерей») (Шиляева. С. 143). По словам Г.Мейера, Зайцеву «первому удалось, любовно прильнув душою к душе Чехова, обнаружить подземные ключи чеховской религиозности» (с. 309). В заслугу Зайцеву ставилось также и то, что он «не впадает в другую крайность... не говорит, что Чехов был писателем христианским, но некоторые духовные, подземные, глубинные течения в

Чехове он прозревает» (Смоленский. С. 39). Рецензенты подчеркивали, что «искусно вплетенные в повесть личные воспоминания придают его книге волнующую интимность» (Федоров. Там же). В книге, как и в биографиях Тургенева и Жуковского, очень много «модальных слов и выражений», таких как «вероятно», «может быть», «кажется» и др. Однако, используя метод «подчеркнутой реконструкции» (Шиляева. С. 164), в этой книге «художник-Зайцев борется с Зайцевым-добросовестным жизнеописателем» (Там же. С. 137). Шиляева также выразила недоумение по поводу того, что Зайцев не использовал в книге чеховские рассказы «Кошмар», «Святою ночью», «Пари», «Черный монах», образы героев которых «могли бы способствовать воссозданию более полного и убедительного духовного облика А.П.Чехова» (с. 145). И тем не менее, Зайцев «во многом угадывает потаенное» в Чехове, те черты его психологии и мастерства, которые он выдвигает, «почти не затрагивались раньше, очень существенны и их замалчивать нельзя» (Ершов. С. 286). Критики подчеркивали мастерство, с каким написана книга — «глубоко, основательно и интересно, что редко соединяется» (Федоров). В этой книге во многом раскрылся и образ самого автора — «верующего, благожелательного и гуманного человека, большого мастера слова, «поэта в прозе», внесшего неповторимое "свое" в сравнительно новый и экспериментальный в русской литературе жанр беллетризованной биографии» (Шиляева. С. 164).

А.Л.Цуканов

«Тихие зори» (Мюнхен: Изд-во Товарищества зарубежных писателей, 1961) — 12 рассказов, написанных Зайцевым в течение более полувека литературного творчества. Первый рассказ «Тихие зори» датирован 1904 (Новый путь. № 11). Последний, «Разговор с Зинаидой» — 1958 (НЖ. № 55). Кроме них помещены: «Миф», «Жемчуг», «Вечерний час», «Рафаэль», «Улица Святого Николая», «Белый свет», «Душа», «Авдотья-смерть», «Сердце Авраамия» (Руский инвалид. 1934. № 67), «Звезда над Булонью» (НЖ. 1955. № 43). В рассказах отразился «как в магическом зеркале» (Горбов Я. // В. 1962. № 121. С. 142) долгий путь, «пройденный автором от Арбата до Булони-на-Сене». Рецензенты проводили параллель между количеством рассказов и количеством месяцев в году, разбивая книгу на четыре части, соответствующие временам года и жизни — детство, юность, зрелость, старость (Рындина Л. // Мосты. 1962. № 9. С. 365). Тем не менее, это не автобиографическая проза, а повествование о том, что автор «вокруг себя видел, что его привлекало, что, подчас, заслоняло неприглядную действительность, о том, что вдохновляло и позволяло, временами, от этой действительности ускользнуть в мир иной» (там же). Как и относительно других книг Зайцева, рецензенты подчеркивали, что у этого автора «особенный мир», что он «не похож ни на одного из своих предшественников и современников», которые часто «искали бури, а он — тишины... Эпитет "тихий" соединяет рассказы этого сборника, как еле заметная, но крепкая нить» (*Таубер Е.* // НЖ. 1962. № 67. С. 271). Е.Таубер дает интересную классификацию рассказов. «Тихие зори» — это рассказ о духовном переходе от смерти, «повергающей в отчаяние», к «нестрашной смерти», рассказы «Миф» и «Звезда над Булонью» — «о любви и верности вечному». «Рафаэль» — о служении своему дару художника, который приемлет жизнь «во всем, кроме уродства» (Таубер. С. 272—274). Фоном рассказов является Москва («Улица Святого Николая»), руская деревня («Авдотья-смерть»), Италия, Париж с его пригородами — описывая все это, Зайцев, по мнению рецензентов книги, умеет «всегда быть благожелательным, снисходительным, во всем отыскать... доступную людскому взору долю неземного света» (Горбов Я. С. 143). Зайцев в этих рассказах стремится подчеркнуть, что «в каждой жизни надо посвоему решить вопрос любви и смерти, творчества и родного пепелища» (Таубер. С. 275). В этом смысле, по мнению Л.Рындиной (с. 367), последний рассказ книги «Разговор с Зинаидой» создает образ главной героини Зинаиды, ассоциирующийся с образом России с «ее неуемной удалью и добротой, с ее отчаянной храбростью и бурной жизнью в аду войны, революции и междоусобицы», чья судьба должна закончиться так, как заканчивает Зайцев свой рассказ словами Апостола: «Поглощена смерть победою». Книга была воспринята как некое подведение духовных итогов

жизни людей, переживших революции и войны в России и в Европе и теперь, в эмиграции, оглядывающихся на пройденный путь, который «в разных вариантах, пришлось пройти почти всем нам — людям его поколения и поколений, за ним следовавших...» (Горбов. С. 142).

А.Л.Цуканов

«Далекое» (Вашингтон: Inter-Language Literary Associates, 1965) — 20 очерков-воспоминаний о людях, с которыми автор встречался в России и в других странах с 1905 по 1963: Россия: «Побежденный (Блок)» (СЗ. 1925. № 25); «*Андрей Белый*» (РЗ. 1938. № 7), «*Бальмонт*» (РМ. 1963. 5 дек.), «*Вячеслав Иванов*» (РМ. 1963. 19 сент.), «*Бердяев*» (РМ. 1962. 3 июля), «Архимандрит Киприан», «Александр Бенуа», «*Павел Муратов*», «Дух голубиный (*К.Мочульский*)», «Пастернак в революции» (РМ. 1960. 5, 7 янв.), «Еще раз о Пастернаке», «Другие и *Марина Цветаева*», «Памяти Ивана и Веры Буниных» (РМ. 1956. 2 окт.), «О любви (Балтрушайтис)», «Возвращаясь от всенощной»; Италия: «1908 — Рим», «Латинское небо», «Конец Петрарки», «Повесть о двух городах», «Чего уже не увидишь» (НРС. 1961. 19 февр.). Каждый из входящих в сборник очерков датирован. Книга представляет собой своего рода «галерею портретов, зарисовок, иной раз даже набросков», но, тем не менее, она воспринимается как «единое художественное произведение, у которого своя тоже единая тема — размеренный самим автором расставленными вехами долгий жизненный путь» (Горбов Я. // В. 1965. № 167. С. 144). Среди очерков особенно выделяется рассказ о встрече автора с А.Блоком в 1921, не совпадающий с общим тоном «повествовательного спокойствия». Это «почти еще длящийся духовный диалог» (Горбов. Там же) между великим поэтом и автором очерка. Зайцев по-своему интерпретирует поэму «Двенадцать», написанную «стихом хмельным сомнамбулическим», как «не поэму разрешения, а духоты» (с. 11), как «показание на некотором суде» (с. 12). Зайцев делает основополагающий для его человеческой и писательской позиции вывод: «Мы все — души Чистилища» (с. 19). Остальные очерки в книге — это, по мнению Я.Горбова, «уже воспоминания о далеком бывшем» (Горбов. С. 150), в которых «любовь к жизни и к искусству уравновешена умудренной старостью, любовью к людям» (Плетнев Р. // НЖ. 1966. № 83. С. 295). Каждый портрет в этой «галерее» «жив и точен, а все они, в совокупности, словно окружают самого автора... и между собой говорят» (Горбов. Там же). Ярко и выпукло Зайцев рисует образ А.Белого как «героя какого-то полуфантастического романа» (там же). К.Бальмонта он характеризует как «великолепного шантклера, приветствующего день, свет, жизнь» (с. 39). Зайцев пишет об Ал. Бенуа, «показывавшем нам Версаль, как свое имение» (с. 84), о П.Муратове, «смеси поэта, мечтателя и в фантазии — авантюриста» (с. 92), о Балтрушайтисе, как «поэте несколько однообразном, но без всякой дешевки и притязаний на успех» (с. 146). Любовь автора к героям его очерков всегда остается «зрячей», он не идеализирует их, видит их внутренние противоречия и не ретуширует их. Говоря о стиле повествования, Я.Горбов считает, что он «самодержавен», и потому «так вдумчива благожелательность и так осторожны прикосновения ко всему, что в свое время могло быть болезненным и заостренным» (Горбов. С. 150). По поводу «магии» прозы Зайцева рецензенты замечали, что «читателя охватывает дыхание своеобразной и благоуханной русской речи писателя; ритм ее несет в себе и подчиняет себе особую музыкальность» (Плетнев. С. 294). Критик вспоминает, что еще *Ю.Айхенвальд* обратил внимание на особую конструкцию фраз в произведениях писателя. Зайцев сумел создать в своей книге атмосферу грусти и одновременно «художственной возвышенности», при которой «спокойствие, беспристрастность, снисходительность, размеренность» оказались «словно подчеркнутыми» (Горбов. С. 144). Читатель, по мнению Р.Плетнева (с. 294), ощущает, что писатель «любит прошлое той ненасытной творческой любовью, которая знает: все живет и все живем прошлым».

А.Л.Цуканов

«Река времен» (Нью-Йорк: Русская книга, 1968) — последняя книга, вышедшая при жизни Зайцева — сборник, в который автор включил роман «Голубая звезда», написанный еще до революции (Слово. М., 1918. Сб. 8), и 20 рассказов и очерков, написанных в разное время, начиная с

1916, и ранее уже публиковавшихся в сборниках Зайцева и в периодических изданиях. Книга состоит из трех разделов. В первом разделе помещен роман «Голубая звезда» и рассказы из жизни дореволюционной России («Путники», «Люди Божии: 1. Домашний лар, 2. Республиканец Кимка, 3. Сережа»); второй раздел (рассказы «Улица Святого Николая», «Белый свет», «Душа», «Новый день») как бы «делит книгу на две равнозначных половины, проводя грань между тем, что было "до", и тем, что стало "после"» (Горбов Я. // В. 1968. № 204. С. 139); в третьем разделе помещены цикл очерков «Звезда над Булонью» и рассказы «Разговор с Зинаидой», «Река времен», написанные в эмиграции и на эмигрантские темы. Все это позволяет, по мнению Я.Горбова, рассматривать этот сборник как «последовательность и совокупность» рассказов, которая составляет единую целостную книгу. Более того, именно отбор рассказов для книги позволяет «читать ее как нечто новое», а не как «просто частичную антологию» (Там же. С. 140). Ядром книги является одноименный рассказ, впервые напечатанный в 1965 (НЖ. № 78) и уже тогда олративший на себя внимание критики. Он рассказывает о двух священниках Русского Подворья в Париже — Савватии и Андронике. Андроник более склонен к аскетизму, Савватий умеет чувствовать красоту мирского, наслаждаться им, стремится получить сан архиеерея. Но, получив этот сан, вскоре умирает. Более молодой Андроник, всегда считавший, что умрет раньше Савватия, хоронит его и размышляет о превратностях человеческой судьбы и о вечности. Центральная идея рассказа заключена в вопросе отношения его героев к знаменитому стихотворению Державина: «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей...». Андроник читает эти строки Савватию, и тот отвечает: «Написано знатно, дорогой авва, но не христианского духа. Господь выше этого жерла [вечности]. У него ничего не пропадает. Все достойное живет в вечности» (с. 318). По мнению Я.Горбова, «впечатление от рассказа похоже на впечатление, оставленное целой книгой — так он насыщен внутренним содержанием» (В. 1965. № 163. С. 144). По его же словам, здесь проявился «глубочайший опыт, как писательский, так и духовный» Зайцева (там же). П.Грибановский (*Полторацкий*. С. 138) оценил этот рассказ как «высшую точку художественно-духовного восхождения писателя», в котором проявилось «удивительно тонкое сочетание «горнего» с «дольним»». Позднее, уже в рецензии на книгу, Горбов предположил, что через ответ Савватия Андронику по поводу строк Державина Зайцев намекает на возможное издание своего Полного собрания сочинений, своего рода подготовкой к чему и стала эта книга. Главное в ней — «равновесие», его Зайцев, «по-видимому, искал... и нашел» (Горбов Я. // В. 1968. № 204. С. 143). Символическая связь устанавливается в книге между романом «Голубая звезда» и циклом «Звезда над Булонью» — когда-то в небе над Москвой дававшая надежду Вега теперь, спустя почти полвека, вновь стала светить Зайцеву в небе над Парижем. Общий тон книги характерен для Зайцева. Даже когда он «говорит о горестном, о злобе, о несправедливости, мстительности, зависти, распущенности — все неизменно освещено внутренним светом снисходительности к слабостям человеческим, доброжелательностью, потребностью не осудить понапрасну, даже вообще не осудить» (Там же. С. 139).

А.Л.Цуканов

«Мои современники» (Лондон: Overseas publications interchange, 1988). В книгу вошли 23 очерка, ранее включенные Зайцевым в книги «Москва» и «Далекое», а также журналистские статьи-очерки, опубликованные при жизни в газетах «Возрождение» и «Русская мысль». Все очерки посвящены воспоминаниям Зайцева о его современниках, поэтах и писателях Серебряного века — А.П.Чехове, А.Блоке (СЗ. 1925. № 25), *А.Белом, К.Бальмонте* (РМ. 1963. 5 дек.), *Вяч. Иванове* (РМ. 1963. 19 сент.), *Н.А.Бердяеве* (РМ. 1962. 3 июля), *Л.Андрееве, И.Бунине, М.Горьком* (В. 1932. 15, 30 окт.), *Д.Мережковском* (В. 1932. 18 дек.; РМ. 1965. 30 нояб., 2 дек.), *Ал. Толстом*, Б.Пильняке (РМ. 1947. 5 июля), А.Ахматове (РМ. 1964. 13 июня), *М.Алданове, М.Осоргине* (РМ. 1964. 7 апр.), *Ал. Ремизове* (РМ. 1968. 7 марта), *И.С.Шмелеве* (РМ. 1968. 31 окт.), *М.Цветаевой, Ю.И.Айхенвальде*, А.Бенуа, *П.П.Муратове*. Составитель книги — Н.Б.Зайцева-Сологуб. По мнению Б.Филиппова, автора предисловия к книге, «зайцевские портретные ри-

сунки... передают не только потреты отдельных лиц, но... и саму атмосферу эпохи, навсегда от нас ушедшую» (с. 16). Филиппов также отвергает сложившееся у критики представление о прозе Зайцева, как об «акварели» или о «барельефе», полагая, что она — скорее «тонкий рисунок остро отточенным карандашом, чуть подцвеченный акварелью», что придает этой прозе «жизненность» и «лирическую музыкальность». Тем не менее, критик согласен с тем, что «далеко не одно поколение» исследователей «находили и находят в творчестве Зайцева одну доминирующую черту — лирический поток тишины и взгляд на жизнь, на мир, на его современников — sub speciae aeternitatis, позволяющий при этом смотреть на окружающее и окружающих отнюдь не с холодным мнимым объективизмом, отнюдь не отрешенно, а с подлинным любовным вживанием в самую сердцевину их души, но без часто неизбежного налета желчи и сиюминутной злободневности» (с. 11).

А.Л.Цуканов

«Дни» (М.; Париж: YMCA-Press; Русский путь, 1995). Книга состоит из двух частей. В первую часть включены дневниковые записи писателя с 1939 по 1945. В первой редакции записей первоначальное заглавие «Источник» было зачеркнуто Зайцевым и заменено заглавием «Дни». Тексты записей в книге печатаются по третьей авторской редакции с предпосланным ей авторским «Примечанием», в котором раскрыты имена и фамилии некоторых, постоянно упоминаемых в записях лиц. Фрагменты «записей» печатались в газете «Русская мысль» (1993. 8 янв. — 19 марта). Полный текст «Дневниковых записей 1939—1945» в книге опубликован впервые. Вторая часть книги, озаглавленная составителями «Очерки», включает статьи, опубликованные в «Русской мысли» под общим названием «Дни» в 1947—1972. Тексты «Очерков» сверены с рукописями и гранками. В них внесены соответствующие авторской воле исправления. (Составление и подготовка текстов и примечаний — А.К.Клементьев.) Очерки «Александр Бенуа», «*Павел Муратов*», «Другие и *Марина Цветаева*», «Архимандрит Киприан», «Конец Петрарки» были включены Зайцевым в книгу «Далекое». В «Дневниковых записях» Зайцев описывает свои впечатления от событий — поездка в Авиньон, особенности положения русских эмигрантов во Франции, «вторая империалистическая» (с. 23) война, немецкая оккупация Парижа, жизнь во французской провинции, воспоминания о русских святых, о быте и нравах дореволюционной России — «Голгофской стране» (с. 49). В мрачной, приводящей в отчаяние обстановке писатель умеет увидеть вдруг нечто радостное: светлую деталь пейзажа, воспоминание о радостном событии в прошлом. Смерть и страдания людей, оказавшихся между двумя противоборствующими сторонами, он воспринимает и с чувством человеческого сострадания, и с отрешенно-метафизической точки зрения. С этой же точки зрения воспринимает он и победу в войне, и наступивший мир: «То, что посеяно было в 17-м году, что тогда первые плоды свирепости принесло, то теперь развернулось. Тогда было истребление одних, теперь ученики истребляли других и угоняли к себе в рабство собственных учителей. Потом учителя, оказавшиеся гораздо умнее учеников, соединились со всем миром, со всеми танками, аэропланами, долларами вселенной, разгромили учеников. Проявили всегдашнюю свою и смелость, и упорство, и силу. Защищали сначала свою землю, где бесчинствовали ученики, потом вошли в землю учеников и там благополучно истребляют население» (с. 84). Большая часть «Очерков» посвящена воспоминаниям о людях, с которыми Зайцев дружил, был просто знаком или знаком с их творчеством: *Ю.И.Айхенвальд* («Вновь о писателях»), *К.В.Мочульский* («Дух голубиный»), Ю.К. и М.И.Балтрушайтисы («О любви»), *Леонид Андреев* («О Леониде Андрееве»), Кнут Гамсун и *М.Горький* («Судьбы», «О Горьком и Андрееве», «Столетие Гамсуна»), *К.Бальмонт* и *И.С.Шмелев* («Возвращаясь от всеношной»), П.П.Муратов, М.Цветаева, К.Паустовский, Б.Л.Пастернак, А.Рогнедов («Наш Казанова»), Ал. Бенуа, А.А.Ахматова, *И.А.Бунин*, *А.Ремизов*, Н.Гумилев, митрополит Евлогий, архимандрит Киприан, епископ Кассиан и др. Зайцев в этих очерках рисует духовные образы людей, основываясь на впечатлениях от встреч с ними или от их произведений, или от того и другого вместе. Другие очерки посвящены анализу творчества Дж. Боккаччо, В.А.Жуковского, И.С.Тургенева,

Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова, В.С.Соловьева, Ф.Мориака, А.Камю. Третий тип очерков — воспоминания о жизни в России до эмиграции, размышления о жизни в эмиграции и в послевоенной России («Юбилей», «Русь в Умбрии», «Вновь о писателях», «Памяти Художественного театра», «Русская слава», «Тургеневская библиотека», «Гумилев и Козлов»). Четвертый тип очерков — записки писателя, путешествующего по городам Бельгии, Италии, Франции.

А.Л.Цуканов

ЗАЙЦЕВ Кирилл Иосифович (1887—1975)

«Толстой, как явление религиозное» (Харбин: Б.и., 1937). Работа написана в полемике со статьями о Толстом В.А.Маклакова, отличающимися «крайней неясностью и расплывчатостью суждений автора о Толстом, как явлении религиозном» (с. 1). Для Маклакова Толстой — и законченный позитивист, и деист, и богоискатель, хотя такой симбиоз невозможен. Мировое значение Толстого Маклаков видит в том, что он свел личность Христа на землю, а учение его вознес до небес, — точка зрения, неприемлемая для Зайцева. Он находит подобные суждения типичными для русского интеллигента, вскормленного на пренебрежении Церковью и плохо ее знающего, — оттого фигура Толстого и становится предметом культа. Его учение — это «своего рода суррогат веры, в котором находит утешение далекий от церковной веры интеллигент» (с. 2). Но, хотя Толстой действительно был натурой с высокими духовными запросами, он, по существу, очень далек от истинного христианства. Обосновывая этот вывод, Зайцев стремится оправдать вызвавшее столько нареканий решение Синода, отлучившего Толстого от церкви. В союзники он берет Розанова, приводя его высказывание о «тульском барине, который ни о чем истинно не болел». Слабости Толстого определяются его «наивным рационализмом самоучки», стремящегося «все охватить, на все дать свой собственный ответ» (с. 5), — низбежно вступая в противоречие с каноническими ответами, даваемыми христианской доктриной. Один из его разочаровавшихся последователей, французский католический автор С.Фюме назвал Толстого «аскетом, который по мере совершенствования отдаляется от Бога и основных истин». По мнению Зайцева, «в этих немногих и сильных словах схвачена сущность трагедии Толстого» (с. 14). Его отличала «самость», граничащая с нарциссизмом, и, поглощенный одним собой, предельно эгоцентричный, он в своем искусстве оказывался неспособным воссоздать явление подлинно духовное, о чем свидетельствует неудача с «Отцом Сергием». «Без Христа протекает и богоискание, и искание правды, и учительство Толстого. Имя Христа постоянно на устах Толстого, но всегда и неизменно для того, чтобы, возвышая его учение, низвести его личность до уровня других пророков и учителей — среди которых Толстой видит и свое место... Бог для Толстого есть прежде всего выражение порядка мира — нечто холодное и отвлеченное, в силе того же стоицизма» (с. 17). Что же до нравственного учения Толстого, Зайцев находит, что это квинтэссенция Просвещения с русскими поправками, вызываемыми, главным образом, особой приверженностью русского человека быту, понимаемому как законченный «космос» и как незыблемая основа бытия. Не классовое сознание, а «психофизическая ограниченность», т.е. способность описывать, в сущности, лишь одного себя, причем исключительно в границах этого дворянско-крестьянского быта, явилась почвой, на которой зарождается искусство Толстого со всеми его сильными и слабыми сторонами. Он «органически лишен дара перевоплощения» (с. 7), творчество для него — переживание всего описываемого исключительно «на своем внутреннем опыте» (с. 8), отчего заведомо неисполнимым был замысел романа из эпохи Петра Великого.

«Гордыня праведности» (с. 15), сыгравшая роковую роль в судьбе Толстого, явилась законным порождением самого типа личности и сознания, который в нем воплотился. Толстой «твердо уверовал, что он есть орудие высшей божественной силы и глашатай истины, способной переродить мир» (с. 11). Это заставило его отказаться и от искусства, неспособного, как ему представлялось, с достаточной ясностью и убедительностью воплотить «мысль о разумности и природной благостности исторического хода вещей» (с. 12), главную в

его учении и, конечно, делающую его глухим к проповеди Спасителя. Его конфликт с Церковью последовал неизбежно, и «для нас Толстой остается не раскаявшимся и прощенным грешником, а еретиком». Это, если воспользоваться словами Достоевского, явление «в одно и то же время великое и мятежное и притом взрощенное в самых тайниках нашей души» (с. 20).

А.М.Зверев

ЗАМЯТИН Евгений Иванович (1884—1937)

«Бич Божий: Роман» (Париж: Дом книги, 1938). Роман анонсировался в четвертой книжке «Русского современника» (Л.; М., 1924) и должен был появиться в 5-й книжке. Однако журнал в свет не вышел: редактор А.Н.Тихонов (Серебров) был арестован и провел в заключении около 4-х месяцев, что вызвало возмущение *Горького.* 11 марта 1925 Замятин писал переводчику А.Ярмолинскому: «Сейчас журнал (надеюсь — на время) в состоянии анабиоза (из-за денег), время свободное у меня есть — опять сел писать. Пока — рассказ, а когда кончу — буду продолжать начатую еще осенью большую повесть. А может случиться — переверну этот материал в пьесу — в трагедию. Тема меня очень занимает: столкновение гибнущей, одряхлевшей римской цивилизации — варварства, молодого востока — гуннов» (Мальмстад Дж., Флейшман Л. Из биографии Замятина // Stanford Slavic studies. 1987. Vol. 1. C. 118).

Роман вырос из трагедии «Атилла» (так Замятин писал имя вождя гуннов), основная тема которой — соответствие «параллельных» эпох. Эпоху «переселения народов» Замятин считал «параллельной» современности, видимо, из-за первой эмиграции, кроме того, такое понимание эпохи соответствовало и его личным настроениям на момент работы над замыслом. Пьеса была завершена к 1928 и прочитана на заседании Худсовета театра в присутствии представителей 18 ленинградских заводов (согласно тогдашнему ритуалу принятия пьесы к постановке). Горький также ценил ее весьма высоко, заявив, что считает пьесу «высоко ценной и литературно и художественно» и что «героический тон пьесы и героический ее сюжет как нельзя более полезен для наших дней» (НЖ. 1950. № 24. С. 7). Большой драматический театр в Ленинграде принял пьесу к постановке, довел ее до премьеры, а затем она была снята губреперткомом. Запрещение пьесы стало толчком к отъезду: «Гибель моей трагедии "Атилла" была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение» (НЖ. 1950. № 24. С. 8). В примечании к повести «Бич Божий» он писал: «Атилла вовсе не был тем диким, бессмысленным разрушителем, каким изображают его римские историки. Это был человек, несомненно, огромной воли и темперамента, для своего времени хорошо образованный (в молодости он был заложником в Риме и там учился). Это был тонкий политик — причем его тактика очень напоминает чью-то современную нам тактику: он действовал против Рима в контакте с римскими колониями. Это был непримиримый враг Рима, поставивший своей задачей — разрушить Империю. Ради этой цели он не останавливался ни перед какой жестокостью — и все же его подданные любили его настолько же, насколько боялись его враги» («Повести и рассказы». Мюнхен, 1963. С. 7—8). Параллели с современностью были очевидными: «Упадок нравов в некогда великом Риме, сгнивающая заживо власть в лице императора Гонория, система доносительства и шпионажа, гонения на иностранцев («они жрут наш хлеб!»), социальные идеи, идущие от Иоанна Златоуста, быт различных классов общества, вплоть до таких деталей, как любовь римлянок к маленьким собачьим уродам...» Кровавая эпоха отражена в пейзажных зарисовках: «Заря висела на небе клочьями, как куски сырого мяса, красными каплями падала на снег»; «На остриях стены, по вечерам, солнце торчало, как отрубленная голова, потом падало вниз» — образ «отрубленной головы» солнца — цитата из «Конармии» Бабеля. «Бич Божий» стал освоением нового жанра и для самого писателя. Роман «Бич Божий» не был завершен. Посмертно вышла в свет лишь первая часть — об Атилле, владыке Великой Скифии. В заключительной сцене историк Приск записывает свои опасения: если Атилла придет к власти, что произойдет, когда «железо направится острием на Евро-

пу?» Затем действие должно было разворачиваться в Константинополе, Византии, и, конечно, в Риме. Широкое изображение жизни гуннов и славян перемежалось психологическими портретами императоров, полководцев и поэтов, живших в описываемую Замятиным эпоху.

М.Осоргин писал, что это — «совершенно новый для Замятина литературный жанр героического повествования. Образ молодого Атиллы, звереныша, будущего воина, хитрого тактика и политика новой, варварски здоровой формации, Замятину удался... самым жизненным в своеобразной замятинской повествовательной манере, дающей историческому романисту возможность оставаться современным сатириком. Но, конечно, оценка большого замысла Замятина по одному начальному отрывку крайне затруднительна» (ПН. 1939. 18 мая). Однако рецензент не побоялся высказать самые восторженные оценки относительно всего замысла: в рецензии *Б.Сосинский* говорил, что «Бич Божий» — «начало романа, трамплин, отчетливо говорящий о возможности головокружительного прыжка в грандиозную эпопею, о возможности, навсегда нами со смертью писателя потерянной» (РЗ. 1939. № 19. С. 201—202). По воспоминаниям *Марка Слонима*, еще летом 1936 Замятин рассказывал о том, как быстро он напишет вторую часть «Атиллы»: настолько отчетливым представляется ее план (См.: Замятин Е. Повести и рассказы. Мюнхен, 1963). Описание грандиозного замысла осталось лишь в парижском архиве Замятина. Роман должен был называться «Скифы» и состоять из четырех частей: 1. Империя и он; 2. Дневник историка Приска; 3. Бич Божий; 4. Судьба. Венец.

Б.А.Ланин

«Лица» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955). В посмертный сборник статей, писем и воспоминаний Замятина вошли работы, опубликованные еще до отъезда из России, некоторые воспоминания, впервые опубликованные уже в эмиграции, а также ранее не публиковавшееся письмо писателя к Сталину. «Лица и хари... Евгений Замятин, как Гоголь, не клеветал на Россию, а любил ее сыновней любовью. Внутренним оком художника он видел исторический недуг своего народа — "неразвитость и нераскрытость личности в России". Тем внимательнее и любовнее присматривался он к ярким русским и нерусским личностям, — эти книги и составили его книгу «Лица», — писал о ней эмигрантский критик М.Коряков («Лица». Нью-Йорк, 1967. С. 9—10). Полемизируя с «Краткой литературной энциклопедией», в которой было сказано: «В 1932 году Замятин выехал за границу, где не публиковал ничего значительного». Вл. Бондаренко утверждает: «Почти все наиболее значительное, что когда-либо было написано Замятиным, опубликовано за границей и только там легко доступно читателю. Иначе обстоит дело на родине писателя» (Там же. С. 285). Во включенной в книгу статье «Новая русская проза» (1923) Замятин пишет о писателях-эмигрантах первой волны: «Из писателей, заброшенных в Россию Берлинскую, Парижскую, Пражскую, — верб оказалось немного (верба цветет где угодно: хоть в бутылке с водою). *Куприн, Мережковский, Гиппиус, Бунин* — перестали цвести (впрочем, в самое последнее время появились сведения о новых бунинских рассказах). Из двух ветвей *Белого* — новые побеги только от одной: поэтической. *Ремизов* — все еще тянет соки из той коробочки с русской землей, какую привез с собой в Берлин... Но вот два урожайных имени: *А.Н.Толстой* и *Эренбург* — и они могут поспорить с тем, что сделано в петербургско-московской России» («Избранные произведения». М., 1990. Т. 2. С. 361—362 — далее цитируется по этому изданию). В статье «О синтетизме» (1922), где излагались важнейшие для понимания замятинского творчества его взгляды на искусство, упоминаются произведения писателей-эмигрантов: «Сюда — к синтетизму и неореализму — ...незаметно для себя пришел — Андрей Белый: «Преступление Николая Летаева» и последний роман о Москве» (с. 381). Статья посвящена в основном творчеству *Юрия Анненкова*.

Из опубликованного впервые за границей в книгу вошли «Встречи с Б.М.Кустодиевым» (НЖ. 1951. № 26), воспоминания о *Горьком* (1936) и Андрее Белом (1936). Именно Горький помог Замятину получить заграничный паспорт и уехать, о чем вспоминает Замятин: «Прощаясь, Горький сказал: "Когда же увидимся? Если не в Москве, так, может быть, в Италии? Если я там буду, вы туда ко мне приезжайте, непременно! Во всяком случае — до свида-

ния, а?" Это был последний раз, что я видел Горького» (с. 294). Отмечая, что «писатель Горький был принесен в жертву: на несколько лет он превратился в какого-то неофициального министра культуры, организатора общественных работ для выбитой из колеи, голодающей интеллигенции» (с. 288), тем не менее в отличие от ряда мемуаристов, саркастически отзывавшихся о тщеславии Горького, Замятин относится к писателю подчеркнуто уважительно.

Книги Андрея Белого «На рубеже двух столетий», романы «Москва» и «Маски» Замятин считал «подведением итогов»: «Здесь уже нет четырехмерного, фантастического мира «Котика Летаева» и «Петербурга»; эти романы построены на реальном, частью автобиографическом, материале из жизни московской интеллигенции в переломную эпоху начала 20-го века. Взятый автором явно сатирический ракурс был уступкой духу времени, требовавшему развенчания прошлого. Но неутомимые формальные искания Белого, на этот раз больше всего в области лексической, продолжались и в этих последних романах: он до конца остался «русским Джойсом» (с. 283).

В контексте посмертно изданной книги совершенно иное — пророческое — звучание получила статья «Я боюсь» (1920): «Труд художника слова, медленно и мучительно-радостно "воплощающего свои замыслы в бронзе", и труд словоблуда, работа Чехова и работа *Брешко-Брешковского* — теперь оценивается одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем — выбор: или стать Брешко-Брешковским — или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего — выбор ясен» (с. 351—352). В этой статье Замятин также настаивал на том, что настоящая литература делается «безумцами, отшельниками, еретиками, мечтателями, бунтарями, скептиками» (с. 352). Этим он подчеркивал право писателя отличаться от других, не впадать в экстаз официально провозглашенной веры. Поэтому для Замятина было очень важно предупредить нарастание губительных для рождения свободной литературы тенденций: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от такого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» (с. 352). В письме к Сталину (1931) Замятин объяснял мотивы своей просьбы об отъезде: «Я не хочу скрывать, что основной причиной моей просьбы о разрешении мне вместе с женой выехать за границу — является безвыходное положение мое как писателя здесь, смертный приговор, вынесенный мне как писателю здесь» (с. 408—409).

Б.А.Ланин

ЗДАНЕВИЧ Илья Михайлович (1894—1975)

«Аслаабъличья. Виртеп ф 5 действах. (Действа 5. Лидантю фарам)» (Париш, издания «41 градус», 1923). «Лидантю фарам», напечатанный под псевдонимом Ильязд, — заключительная часть пенталогии «Аслаабъличья», в которую входят также пьесы «Янко круль албанскай» (1918), «Остраф Пасхи» (1919), «Асел напрокат» (1919), «Зга Якабы» (1920), изданные в Тифлисе. «Питерка Дейстф», по замыслу автора, должна была продемонстрировать синтез ранообразных поэтических экспериментов — фонетического письма, звуковой зауми, алогизма, сложной типографики. Пьесы объединены сквозными сюжетными элементами (образ Хазяина, мотив бескровного убийства, вариации на тему ослиной мессы) и жанром народной мистерии (вертеп), который предполагает деление на высший, небесный слой и низший, житейский. В общей композиции драматическая поэма на заумном языке «Лидантю фарам» стала кульминацией в развитии этих авангардных идей. «Мы ушли из мира звукоподражаний, — писал Зданевич, — в мир зауми, в мир абстракции, игры ума, холодных и великих прозрений» (Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 233). Начало работы над пьесой относится к грузинскому периоду творчества Зданевича — первое сообщение о том, что она «пичатаеца» появилось в 1919. Драма посвящена памяти друга, художника М. Ле Дантю, погибшего в 1917. Название представляет собой усе-

ченную фразу: «Ле Дантю фа́рам дает свет». Как в заглавии, так и во всем тексте правописание было «обыкновенным для зарядных слов, 41° для заумных» (Ильязд. Собр. соч.: В 5 т. М.; Дюссельдорф, 1994. Т. 1. С. 31). В соответствии с этим гласные, находящиеся под ударением, пишутся прописными буквами, а безударные — в редуцированной форме: «лидантЮ фАрам». Беспредметность зауми, свободная ассоциативность, многозначность слова и знака, отсутствие в них устойчивого смысла соответствуют дробности, непроясненности действия. В пятой пьесе цикла присутствуют пять героинь. Среди них возникают имена реально существовавших Ольги Лешковой, невесты художника Ле Дантю, как и он, участницы группы «Бескровное убийство» в Петрограде, и Софьи Мельниковой, которой посвящен сборник тифлисской группы «41°» (1919). Вначале некий Передвижник пишет «патърЕт кагжывОй» с Мертвой женщины, лежащей на сцене. Явившийся Святой дух недоволен результатом. Требуется другой художник. ХазЯин, персонаж, комментирующий действие, сообщает: «явълЕния 5 лидантЮ паивълЯица пишыт з дОхлай патърЕт нипахОжай». В споре герои обращаются «нииспытАф патърЕта мЕлникавай гастИниц к мзнАхарю Онай ниВесТы Зданевичя илью». Сила на стороне ЛидантЮ, потому что Передвижник «как трава». Убивая его, ЛидантЮ совершает бескровное убийство. В финальном хоре из 11 голосов сливаются в полифоническом звучании обычные и заумные слова.

Своему сложноорганизованному произведению Зданевич предпослал пояснительный текст «услОвия чтения», где определял отдельные символы, созвучия и маргиналии: «начало абарОта» (речи), «сабОрам» (вместе), «саглАсна» (хором). Особенность заумного языка пьесы отметил автор предисловия, напечатанного по-французски на 4-х отдельных листках, Ж.Рибмон-Дессень: это «язык по видимости русский, слова и ономатопеи которого являются носителями смысла многих близких по звучанию слов». Некоторые страницы заполнены столбцами словоформ: Ииии, сИзизи, слИзнь, слИзик, бълИзица, йИжыца и т. п. Зданевич пояснял: «Хлебников сохраняет корни слов и их многие значения. Я же иду по обратному пути, от чистого бессмысленного звука к аналогиям» (Собр. соч. Т. 1. С. 25). Заумь непосредственно выражалась в звучании во время сценического действия через актера. Кроме того, действенная линия находит свое оправдание даже в шрифтовом выражении. Впервые на титульном листе помимо указания «аблОшка наУма гранОвскава» значилось: «набОр писАки», т.е. автора. Зданевич использовал более тридцати известных русских гарнитур и собственные композиции. Каждая страница этой книги представляет собой картину, чистейший «графизм», демонстрирующий типографский репертуар, который не поддается инвентаризации. Более того, здесь столько игры, что не каждая страница поддается чтению. Однако Зданевич стремится при всей графичности исполнения текста сохранить свойственный поэзии ритм. Его заумь организована по законам поэзии типографского исполнения, где буквы, освобожденные от смысла и обретающие независимость, сами становятся поэтическим объектом. Для автора «Ледантю фарам» стало последним футуристическим произведением. Вскоре после его появления Ильязд писал: «Эта книга — зенит всех чаяний и прозрений левой русской поэзии за двенадцать лет. Но книга эта мертва. Так как время ее прошло... Это не угасание. Это высшая точка. И достигнув ее, я бросаю эту книгу. Прощай молодость, заумь, долгий путь акробата, экивоки, холодный ум, все, все, все...» (Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 235).

В.Н.Терехина

«Восхищение» (Париж: 41 градус, 1930; Беркли, 1983; Ильязд (Илья Зданевич). Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Восхищение. М.; Дюссельдорф, 1995). «Восхищение» — второй роман Зданевича (первый — «Парижачьи» опубликован в 1-м т. Собр. соч. М.; Дюссельдорф, 1994). Рукопись была закончена в Париже весной 1927 и в июне в отрывках прочитана автором в мастерской художника Г.И.Шильтяна. Отсутствие средств на издание заставило Зданевича через своего брата К.М.Зданевича, жившего в Москве, вести переговоры о публикации романа в журнале «Красная новь». В редакции были «принципиально согласны взять его» и напечатать в журнале, а потом отдельной книгой в издательстве «Круг» (Письмо К.М.Зданевича цит. по: Ильязд. Собр. соч. Т. 2. С. 8). Однако в мае 1928

был получен отказ, и Зданевич передал рукопись в издательство «Федерация», подчеркнув в письме этнографический характер замысла: «Я переработал в моем романе впечатления, собранные мной в течение долгих путешествий по родному мне Кавказу» (Там же. С. 9). Несмотря на усилия Зданевича роман был отклонен за «мистическое состояние духа», язык «очень странный, даже неуклюжий местами, как будто безграмотный» (там же). Только в 1930, работая рисовальщиком по тканям в фирме «Шанель», Зданевич смог издать 750 экз. романа. Русские магазины Парижа отказывались продавать «Восхищение» из-за обилия ненормативной лексики, что не помешало автору подарить свою книгу с автографом: «Тургеневской библиотеке от нового Тургенева».

Роман написан в жанре авантюрного повествования и состоит из 16 глав с посвящением «жене и дочери» (Зданевич в 1926 женился на Аксель Брокар, 1900—1978, которая в 1927 родила дочь). Действие разворачивается в предреволюционные годы в горах Грузии, где обитают необычные герои — зобатые и кретины, которым доступен «ум ума», — красавица Ивлита, разбойник Лаврентий. Им противостоит «плоскостной» мир, город, где «живут умом брюха», «видят вещи, а не души». В романе отразились знакомые Зданевичу и отчасти придуманные им обычаи и суеверия горцев, колористически яркие пейзажные и жанровые картины в духе открытого автором грузинского художника-примитивиста Н.Пиросманашвили. Важную роль писатель отводил языку романа, в котором сложно взаимодействуют стихии музыкально организованной, аллитерированной с учетом опытов Маринетти, фольклорных мотивов и растворенных, но ощутимых элементов зауми. О футуризме напоминает отсутствие точки в конце каждого абзаца при сохранении ее в конце предложений. Роман не нашел читателей ни в советской России, куда Зданевич пересылал книги через О.Лешкову, ни в эмиграции, где тираж оказался не распродан. *Святополк-Мирский* отмечал занимательность фабулы, хороший темп романа и то, что именно стиль делает его «уникальной и ценной книгой» (Ls Nouvelle revue française. 1931. Дек.). Своеобразие Зданевича как художника-изобразителя подчеркивал *Б.Поплавский*. В эмиграции, по его наблюдению, «скорее рассматривается религиозно-моральное содержание, и симпатии критика склонны идти в сторону менее талантливого произведения, но более глубокого». Основное достоинство книги Поплавский видел в создании особого мира, в котором «описание горных вершин заключает столь же глубины, если не больше, чем прямые рассуждения на вечные темы» (Числа. 1930. № 2/3. С. 258—259). В романе прослеживаются связи с мифопоэтическими сюжетами, библейскими текстами, романами Достоевского «Идиот» и «Бесы», с трудами Фрейда.

В.Н.Терехина

«Парижачьи: Опись» (М.; Дюссельдорф: Гилея; Голубой всадник, 1994) (Ильязд. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Парижачьи). Роман был написан в августе—ноябре 1923 и посвящен Вере Федоровне Шухаевой, жене художника В.И.Шухаева. По словам автора, это «обыкновенный роман», в нем показана «парижская путаница из восьми друзей, которым то набожность, то истерика, то нежность, то наивность, то трудолюбие, то импотенция, то однополая любовь, то вздор мешают в течение двух с половиной часов сесть сообща и позавтракать». Внешне произведение отвечает классическим принципам романной интриги, единства времени и места действия. События разворачиваются в Париже в промежутке между 11 ч. 51 м. и 14 ч. 11 м., когда четыре супружеские пары собираются встретиться в ресторане Булонского леса. За это время оказывается, что все герои изменяют друг другу, мучаются догадками и подозрениями, доходят до дуэли, но предпочитают мирную развязку за общим столом. Однако подзаголовок «Опись» напоминает о перечне действующих лиц, водевильном характере задуманного повествования. Герои романа не имеют имен, они похожи на маски (купчиха, щеголь, швея, лебядь, кожух, лицедей, умница, расстрига). Главы романа соответствуют театральным действиям и названы по точному времени происходящего, например, «12.17. Растрига остолбенел вбежав в кабинет кожуха». Первоначально, как показал публикатор романа Режис Гейро, героям соответствовали портретные и словесные характеристики, раскрывавшие их реальные прототипы: «лицедей (28) актер красавец герой поэт живой грязная

личность (нрб) Барт»; «швея (20) маленькая худая подвижная энергичная закройщица художественная интеллигенция Вера Шухаева». В окончательном варианте четкость и логичность повествования сменилась зыбкой неустойчивостью, неоднозначностью слов и смысла. Автор, по его мнению, «преподносит чудеса своей ловкости, жонглируя смыслами, щеголяет богатством словаря и разнообразием приемов». Не случайно «лебядь» сравнивает окружающий мир с туманной фотографией, а рассказчик — с эпохой, «где сдвиг, где экивок является элементом доминирующим». Новаторские приемы, использованные ранее, существенно изменились и на место звуковой зауми пришла смысловая «путаница». Р.Гейро выделил полисемию, многозначность, двусмысленность, которые входят в самую интригу, лежат на уровне темы, проявляются в игре бредовых интерпретаций, в паранойе, выраженной персонажами, в сомнительных манерах, в двусмысленных словах, заражающих читателя. Проблема коммуникативная, связанная с трудностями взаимопонимания, возможно, обостренными пребыванием автора и его персонажей-эмигрантов в чуждой языковой среде, многократно отразилась в романе. Когда швея говорила, «проступал коричневый грунт других смыслов и никогда нельзя было понять, что она говорит и о чем она говорит и выходило, что ее тон положительный становится вопросительным, а вопросительный отрицательным и наоборот». Умницу тянуло к бумаге, как успокоению, но на бесчисленных листах она писала единственное слово «щеголь». Колыбельной песней становится разъятая на клочки газетная надпись «УСНИ»: «...ты будешь водить пальчиком по слову усни читая по складам ус и ни, у эс и эн и вспоминая, что у тебя малютка когда-то были усы и сны» (с. 201). Отсутствие фиксированного смысла («смыслячества») определяет атмосферу псевдореальности и лжи, а формальными знаками абсурда становится написание с строчной буквы «кличек» героев, вольное обращение с пунктуацией. В романе на всех уровнях прослеживаются элменты потока сознания, культ алогизма, «случайности», что свойственно поэтике сюрреализма. Несмотря на усилия автора, объявившего подписку на издание романа, шестая книга Зданевича не была опубликована и оставалась до наших дней известна лишь узкому кругу его современников.

В.Н.Терехина

ЗЕНЗИНОВ Владимир Михайлович (1880—1953)

«Из жизни революционера» (Париж: Изд. автора, 1919) — воспоминания повествуют о судьбе автора, в бытность свою — члена Боевой партии эсеров, с конца 90-х по ноябрь 1918. О содержании книги дает представление подробное при ее небольшом объеме деление на главы, каждая из которых имеет свое название: «Годы студенчества», «Начало моей революционной деятельности в России», «Мой первый арест», «Первая ссылка и бегство за границу», «Возвращение в Россию», «В Москве», «Дни восстания», «В Боевой Организации», «Лето 1906 года», «Снова арест», «Первая сибирская ссылка», «Бегство из Сибири», «Через тайгу в Охотск», «В Охотске», «В море», «Изгнанником во Франции», «Снова в России», «В Петропавловской крепости», «Опять в ссылку», «Дорога на далекий север», «Четыре года на далеком севере», «Возвращение в Россию», «Начало революции 1917 года», «Разложение революции», «Борьба с большевиками», «Снова на положении преследуемых», «На противобольшевистском фронте», «Объединение всех демократических сил против большевиков и создание на Государственном Совещании в Уфе Временного Российского Правительства», «Государственный переворот в Омске».

На книгу откликнулся *М.Алданов*: «Мемуаров террористов нам приходилось читать довольно много: каждые из них по своему типу удивительно напоминают аксаковские «Записки ружейного охотника». Воспоминания г. Зензинова, несомненно, идеалиста и романтика, к счастью, к этой категории не относятся» (ПН. 1920. 26 дек.). По мнению рецензента, «главы, где описывается «Русское устье», интереснее части мемуаров, посвященных террору».

М.Г.Павловец

«Нена» (Берлин: Б.и., 1925) — повесть впервые появилась в «Современных записках» (1922. № 12). В основе ее — судьба любимой собаки писателя, приобретенной им в ссылке у тунгуса, с которой Зензинов

разделил 4 года тяжелейшей ссылки и которая, вместе с хозяином вернувшись в Россию, не перенесла кавказской лихорадки. Повесть встретила самые доброжелательные отклики: по мнению *М.Осоргина*, «нет возраста, для которого она была бы неинтересной. Занимательная, прекрасно написанная, проникнутая красивым и чистым чувством, она бесспорно и надолго останется в русской литературе образчиком способности русского автора к постижению мира животных. "Сны Чанга" *И.Бунина* и "Нена" В.Зензинова — два прекрасных памятника лучшему другу человека» (ПН. 1925. 30 июля). Критик, скрывший свое имя под псевдонимом Сирано, включил повесть в иной контекст: «Спокойный рассказ этот о собаке Севера достоин занять место рядом с такими шедеврами нашей литературы, как «Му-му» и «Каштанка». Да и с лучшими рассказами из жизни животных «Нена» выдержит сравнение — настолько в книге много острых тонких наблюдений, такой она проникнута теплой мягкой любовью ко всему живому» («Время». 1925. 20 июля).

М.Г.Павловец

«Железный скрежет: Из американских впечатлений» (Paris: La Presse Française et etrangere, 1927). Книга вышла с посвящением «To my good friends Mrs. Manya Gordon-Strunsky, by whose kind help I discovered the United States» и вобрала в себя путевые впечатления автора от посещения Америки. Отдельные главы книги отданы описанию самых разнообразных сторон жизни Америки: городам страны (главы «Нью-Йорк»; «Американский город» — о Кливленде; «Динамический город — город Форда» о Детройте); культуре и образованию («Взрослые дети» — об американском цирке; «Школа в Америке», «В царстве книги» и «Русская библиотека в Вашингтоне» — о Библиотеке Конгресса и одном из ее фондов — библиотеке Юдина); различным аспектам жизни американцев («Американский отель»; «Американская газета» — о «New York Times»; «Желтая пресса», «В гостях у Мисс Хиллард»), о русской диаспоре («Русские в Детройте»). Отдельные главы книги Зензинов повящает демографической проблеме Соединенных Штатов («Американское горнило») и деятельности профсоюзов («Из практики рабочего движения в Америке» — о работе «International Ladies Garment» — одного из Союзов рабочих, занятых в легкой промышленности). Самая большая по объему глава — «Из впечатлений лектора», в которой автор рассказывает о том, как его принимали в Америке, какие вопросы и проблемы интересуют американцев. Замыкает путевые записки глава «Железный скрежет», давшая название всей книге («Железо и камень — вот основной строительный материал Нового Мира, их скрежетом насыщена его жизнь, от него вы не уйдете в Америке никуда», С. 249). В этой главе Зензинов пытается определить основные черты национального характера жителей этой страны.

М.Алданов в рецензии на книгу Зензинова писал: «"Есть люди, не ставшие беллетристами только потому, что это им никогда не приходило в голову". — Я вспомнил верные слова эти при чтении и "Железного скрежета", и других произведений В.М.Зензинова, его "Русского Устья", его "Нены" (которую кто-то шутливо назвал собачьей "Анной Карениной"). В книге, написанной профессиональным политиком, не без некоторого удивления отмечаешь неподдельный юмор, тонкую наблюдательность, желание быть справедливым в отношении противника» (Звено. 1927. 15 мая).

М.Г.Павловец

«Пережитое» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953). В книге, увидевшей свет через несколько месяцев после смерти автора, Зензинов делился воспоминаниями о своей бурной революционной жизни. Довести их он успел лишь до 1908, когда эсеры приступили к разоблачению знаменитого провокатора Азефа. Все эти события имели к Зензинову самое прямое отношение. Он несколько раз бы арестован, совершил фантастический побег из Охотска, где отбывал очередную ссылку, в Китай, чтобы снова вернуться в Россию и заниматься борьбой с самодержавием. Перед читателями проходит целая вереница знаменитых деятелей революционного движения в России, в том числе и друзей юности Зензинова — Абрама Гоца, Николая Авксентьева и *Ильи Фондаминского*. Мемуары Зензинова имеют более историческую, чем литературоведческую ценность. Он описывает свое участие в Боевой организации эсеров, революционную деятельность, пребывание в тюрьмах.

«В Зензинове пропал романист — говорю это не в первый раз... Эта книга драгоценна для истории русской революционной интеллигенции. Я не думаю, чтобы, оглядываясь на свое прошлое, ее автор считал в нем ошибкой основное. Бесполезно, да и нелегко попрекать человека ссылкой на то, к чему это основное привело Россию», — писал в отзыве о «Пережитом» *М.Алданов* (НЖ. 1953. № 35. С. 312). Отзываясь на выход воспоминаний Зензинова и на смерть их автора, С.П.Мельгунов нашел следующие слова: «Человек исключительной гражданской жертвенности, ставивший всегда на первый план свое общественное служение, живший для других и о себе забывавший, до известной степени он погасил в себе прирожденное, далеко не заурядное художественное дарование как писателя» (В. 1954. № 30. С. 200).

В.В.Леонидов

ЗЕНЬКОВСКИЙ Василий Васильевич (1881—1962)

«Н.В.Гоголь» (Париж: YMCA-Press, 1961; М.: Республика, 1997 в составе тома: Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа — цитируется по этому изданию). Первая статья философа и богослова В.В.Зеньковского о Гоголе появилась в 1916, когда автор был профессором Киевского университета (Христианская мысль. 1916. № 1). В кратком предуведомлении Зеньковский сообщает, что это был только фрагмент уже законченной им большой книги, рукопись которой пропала в России после его эмиграции в Югославию в 1919. Вернуться к давнему замыслу Зеньковского побудил 150-летний гоголевский юбилей (1959). Как указано автором, «нынешняя моя книга основана на новом изучении всего материала» (с. 142). Причины, объясняющие пожизненный интерес Зеньковского к личности и творчеству Гоголя, связаны как с украинским происхождением их обоих, так и с характером духовного развития, которое обратило выдающегося писателя в религиозного мыслителя, — на взгляд автора книги, все еще не оцененного по достоинству. В этом отношении даже труды *Д.Чижевского* и *К.Мочульского*, свободные от конъюнктурных идеологических интерпретаций творчества Гоголя советским литературоведением, оставались, по мнению Зеньковского, недовершенными, не уделяя должного внимания самому существенному аспекту его наследия. Зеньковский считал, что писавшие о Гоголе были слишком увлечены «его размышлениями и исканиями в сфере эстетики», тогда как «художественные созерцания Гоголя теснейшим образом связаны в своей глубине с его идейными исканиями и по существу неотделимы от них» (с. 146). Книга Зеньковского призвана показать эту связь, вне которой невозможно осмыслить явление Гоголя и как художника (часть I книги), и как мыслителя (часть II), и как человека (часть III). Определяя сущность этого явления, Зеньковский формулирует свой важнейший тезис: «Главная брешь в безрелигиозном понимании была пробита именно Гоголем, и в этом его главная заслуга в истории русской культуры» (с. 154). Развитие Гоголя определяется как путь от «эстетического мировоззрения» к «новому пониманию задач искусства», означающему его «принципиальное подчинение... высшим (религиозным) задачам» (с. 196, 197). Фраза Гоголя из «Выбранных мест» — «нельзя повторять Пушкина» — трактуется Зеньковским как ключевая в том смысле, что она означает конец целого «эстетического» («безрелигиозного») периода в русской литературе, уже не говоря о собственно гоголевском творчестве. Поскольку для Зеньковского эта перемена доминанты приобретает провиденциальное значение, он не колеблясь объявляет, что «Гоголь был богаче Пушкина в смысле восприятия бытия, духовно глубже, прозорливее», хотя ему долгое время «не хватало той духовной трезвости, которую он сам же воспевал» (с. 172). Изначально присущий Гоголю вкус к дидактичности, как считает Зеньковский, — свидетельство, что его «художественное творчество... было изнутри подчинено императивам морального сознания» (с. 162), однако исключительный дар комического художника долгое время заслонял от читателей эту сторону гоголевских произведений.

Гоголя вообще не воспринимали всерьез как мыслителя, хотя для понимания его образов, согласно Зеньковскому, необходимо ясно представлять, что эстетика этого писателя подчинена «художественному платонизму», т.е. «восхождению от живой конкретности... к типу», или же к «идее», к

«вечному лику», который и придает смысл живой реальности (с. 177). Этот «платонизм» побуждал Гоголя к резкой (романтической по духу) критике своего времени как утратившего ощущение высшей идеи существования (особую важность Зеньковский придает отрывку «Рим», где такая критика наиболее последовательна), а затем к своеобразной эстетической утопии, какой явился «Ревизор» вкупе с «Авторской исповедью». Для Зеньковского прославленная пьеса — это прежде всего «сочетание эстетической антропологии и напряженного морального сознания... сочетание веры в силу эстетических переживаний и горячей потребности воспользоваться ими для морального воздействия на русских людей» (с. 201). В обоснование своей мысли Зеньковский приводит слова Гоголя о его полном равнодушии к чисто художественному успеху «Ревизора» и горечи из-за того, что спектакль не произвел самоочевидного морального воздействия на публику.

Гоголевская социальная утопия, какой, очевидно, должен был явиться второй том «Мертвых душ», по мнению Зеньковского, не лишена наивности в том смысле, что она придавала чрезмерное значение совершенствованию или преобразованию сложившихся жизненных форм, тогда как они (да и вся историческая реальность в целом) обладают лишь относительной важностью на фоне религиозно-философских построений, обосновывающих «новое понимание человеческой души» (с. 215). Оно было сформулировано в «Выбранных местах из переписки с друзьями», являющихся для Зеньковского главным гоголевским текстом, подразумевая напряженность и итоги эволюции писателя. Недооценка «нового мировоззрения» Гоголя и книги, в которой оно всего отчетливее воплотилось, — основной упрек, адресуемый Зеньковским своим предшественникам, включая Мочульского («Духовный путь Гоголя». Париж, 1934). Христианство Гоголя, в глазах Зеньковского, должно стать отправным пунктом для всех, кто осмысляет этот феномен русской культуры. В отличие от Мочульского, пытавшегося описать «стройное мировоззрение» Гоголя, Зеньковский считает, что законченной системы взглядов у писателя не было, но было «несколько центральных идей», а главное, гениальной была самая тема, которой был занят Гоголь, — «тема о христианских путях жизненного и культурного творчества» (с. 236). Вот отчего Гоголь явился самым непримиримым и самым серьезным оппонентом как революционного утопизма, так и распространявшегося в России с Запада секуляризма, т.е. наиболее опасных духовных болезней и его времени, и последующих десятилетий. Выпавшая ему роль «пророка православной культуры» и «апостола преображения жини на началах Православия» (с. 235) определяет для Зеньковского истинное и непреходящее значение Гоголя в русской истории.

А.М.Зверев

ЗЁРНОВ Николай Михайлович (1898—1980)

«На переломе: Три поколения одной московской семьи (Семейная хроника Зерновых: 1812—1921)» (Париж: YMCA-Press, 1970); **«За рубежом: Белград—Париж—Оксфорд (Хроника семьи Зерновых: 1921—1972»** / Под ред. Н.М. и М.В.Зерновых (Париж: YMCA-Press, 1973); **«Закатные годы: Эпилог хроники семьи Зерновых»** (Париж: YMCA-Press, 1981). Н.Зернов — составитель и один из авторов мемуарной трилогии, написанной представителями трех поколений его семьи. По его определению, ее главные темы — семья, Россия и церковь. В истории семьи Зерновых отражена культурная и духовная история России дореволюционной и зарубежной. С этой семьей в разное время близко общались выдающиеся люди эпохи, среди них Л.М.Лопатин, К.С.Станиславский, *И.А.Бунин*, *А.М.Ремизов*, Б.А.Бахметев, известные представители церковной иерархии. Мемуары сочетают богатство фактов с глубиной их осмысления.

Первая книга трилогии открывается рассказом о пастырской и педагогической работе родоначальника семьи протоиерея С.И.Зернова, затем повествует об общественной и профессиональной деятельности его сына — врача М.С.Зернова, о детстве, юности и молодости третьего поколения семьи. В приложении помещен очерк А.М.Ремизова «В сияньи голубом. Ессентуки (Памяти доктора М.С.Зернова)» (1938). Как отметил Зернов, детство его братьев и сестер прошло в «мире, навсегда ушедшем», ближе связанном с эпохой дедов, чем

с XX в. Исторические события в книге даны так, как они были пережиты молодым поколением семьи Зерновых, однако их настроение и восприятие событий ценны тем, что они были «созвучны широким кругам гимназической и студенческой молодежи, влившейся в ряды Белых Армий» (С. 264).

Стержнем повествования трилогии Зерновых, является объединяющий семью дух православия. Как подчеркивают авторы, сама эпоха и события семейной истории с особой остротой ставили вопросы смысла бытия, предназначения человека, справедливости мирового порядка. В книге раскрыто формирование духовных интересов Н.Зернова, который позднее воплотил их в своих книгах, лекциях и в церковной деятельности. В главе «Переход от отрочества к юности» он рассказывает о том, как через переживание искусства и знакомство с книгой Е.Трубецкого «Умозрение в красках» он пришел к пониманию религиозного возрождения, начавшегося в России на его памяти и сознательным участником которого он стал уже за рубежом. «Наша молодость прошла под знаком крушения империи и расцвета русской культуры, который получил название "серебряного века", в отличие от "золотой" — "пушкинской" эпохи» (С. 258). Автор определяет сущность культурного движения зарубежья как продолжение традиций религиозного Ренессанса: «Мое поколение интеллигенции, в массе своей, было уничтожено большевиками, но те из его отдельных представителей, которые пережили катастрофу, могли продолжать лишь за рубежом движение, родившееся в начале века» (там же). Историческую часть мемуаров составляют главы «Война 1914—18 г. и крушение империи», «Начало войны и революция», написанные Зерновым. Приход к власти большевиков и то, что им удалось удержать власть, Зернов связывает с выходом в России на социальную сцену класса «полуинтеллигенции» и образованием нового класса советской бюрократии, «на долгие годы заковавшей миллионное население павшей империи в тяжелые оковы» (С. 267). Первая книга заканчивается описанием бегства семьи из России, с помощью представителей Английской миссии. Показан пройденный многими эмигрантами путь: Кавказ, Константинополь, Белград.

Вторая книга, составленная Н.Зерновым и его женой Милицей Владимировной, урожденной Лавровой, открывается историей жизни семьи в Белграде. Книга дает ценный материал для изучения жизни эмиграции, ее вхождения в культурную работу стран Запада, ее духовных исканий. В книге рассказывается о студенческих годах Н.Зернова на богословском факультете Белградского университета. По его инициативе в университете был создан Православный студенческий кружок, в котором впоследствии сформировалось ядро Студенческого христианского движения.

Особую главу С.М.Зернова посвятила С.В.Рахманинову. В главе «Первая поездка в Америку» она рассказывает о встречах с американскими христианами и с русскими эмигрантами, о своем знакомстве с Б.А.Бахметевым и вел. кн. Марией Павловной. Зернов рассказывает о жизни в изгнании А.М.Ремизова и И.А.Бунина. Зернов был домашним врачом Бунина в течение пяти лет с осени 1948 до дня его смерти. Он описывает драматическую историю, связанную с выступлением против Бунина в «Русской мысли» журналиста С.В.Яблоновского.

Центральной частью этой книги является рассказ о работе Н.Зернова в Студенческом христианском движении, о его участии в движении экуменизма. Эта деятельность сосредоточилась в Англии, где он впервые побывал в 1923 на летнем съезде движения. Зернов описывает свою первую поездку в Англию и свои первые впечатления о стране, с которой впоследствии ему предстояло навсегда связать свою судьбу. Ему удалось найти общий язык не только с англиканами, но и англо-католиками, и протестантами. В 1925 он стал секретарем Русского Студенческого Христианского Движения, и оставался на этом посту до 1932. Он явился также первым редактором «Вестника русского студенческого христианского движения» (1925—1929).

В книге содержится материал об учреждении Англо-православных съездов, основании Содружества Св. Албании и преподобного Сергия Радонежского, которое стало одной из самых деятельных организаций, работающих для сближения восточных и западных христиан. В 1930—1932 Н.Зернов учился в аспирантуре Оксфордского университета. В июне 1932 он защитил диссертацию на тему «Единство Церкви и со-

единение Церквей». Осенью 1934 Зерновы окончательно переехали в Англию. В 1936 по ходатайству друзей они получили британское подданство. За время проповеднической и лекционной работы Зернов объездил многие города и районы Великобритании: Норич, Ньюкасл, Лидс, Личфильд, Ноттингем, Линкольн, Уэйкфилд, Бедфорд, Кромер, побывал в Уэлсе и Шотландии. За время своих странствований по Великобритании Зернов посетил дома людей разных классов английского общества, познакомился с их бытом. Это знакомство с Великобританией он подробно описывает в своей книге. С 1947 до 1966 Н.М.Зернов читал в Оксфорде курс лекций по восточному православию. В 1965 он получил степень доктора богословия Оксфордского униерститета. В Оксфорде он основал православный центр имени Св. Василия Великого. В открытом им Доме Св. Григория и Св. Макрины могли останавливаться и работать православные деятели, приезжавшие в Великобританию. Там же была собрана библиотека, включавшая несколько тысяч томов изданий русских мыслителей на иностранных языках. В последней части книги описаны поездки Зерновых в Россию, путешествие вокруг света, во время которого происходили встречи с христианами. Заключая книгу, Н.Зернов пишет: «Я остался русским: все, что касается моей родины, все ее достижения и несчастия переживаются мною, как моя радость и моя боль» (с. 550). Тем не менее, он всегда ценил «драгоценный дар свободы, обретенный в эмиграции» (там же). К новым поколениям русских он обращает завет — хранить семейную преемственность и традиции русской духовной культуры.

О.А.Казнина

ЗЛОБИН Владимир Ананьевич (1884—1967)

«Тяжелая душа» (Вашингтон: Русское книжное дело в США, 1970) — воспоминания В.Злобина о *Зинаиде Гиппиус*, личным секретарем которой он был с 1916. Статья «Гиппиус и *Философов*», вошедшая в книгу отдельной главой, публиковалась ранее (В. 1958. № 74-76). В предисловии к книге, отвечая на негативную реакцию некоторых рецензентов в ответ на публикацию в статье интимных писем Гиппиус к Д.Философову, Злобин писал: «И вот я принимаю решение: невзирая на критику, по существу благожелательную, моя книга о Гиппиус выйдет без единой купюры, ни одного слова не будет из нее выкинуто или заменено другим. Пусть она будет полна противоречий — самых невозможных, самых невероятных неожиданностей. Меня это не смущает, тем совершеннее она отразит живую душу Гиппиус, ее связь с жизнью и волю к борьбе» (с. 8). «Как личность, как поэт и писатель она явление не менее оригинальное, не менее значительное, чем затмивший ее своей славой *Мережковский*» (с. 9), — говорил о Гиппиус автор. Обращаясь прежде всего к ее поэтическому наследию, он стремится исследовать душу поэта, именно в стихах скрываемую ею с особой тщательностью. Религиозной драме Гиппиус, «тяжелая душа» которой «как-то смешивала образ Христа и добра с образом дьявола и зла» (*Нарциссов Б.* // НЖ. 1972. № 107. С. 295), В.Злобин посвятил большую часть книги и, в частности, две главы: «З.Гиппиус и проблема зла» и «З.Гиппиус и черт». «Она с начала своих дней живет как бы вне времени и пространства, занятая чуть ли не с пеленок решением «вечных вопросов» (с. 15), — писал автор. Важная часть книги — освещение сложных взаимоотношений З.Гиппиус и Д.Философова, приведших к их разрыву в 1919. Автор прослеживает историю их любви на материале личной переписки. Основные черты ее характера в этих отношениях — властность и непримиримость к недостаткам и желаниям другого, неразрывно соседствующие в ее душе с глубиной чувства. Другая тема книги — Гиппиус и Мережковский. Влияние Гиппиус на Мережковского, по мнению автора, заключается в том, что основные идеи, легшие в основу его философской системы, Мережковский получил от жены. Этот союз был необходим для обоих, доказательством чему является их неразлучность на протяжении всей совместной жизни. Б.Нарциссов в рецензии на книгу писал: «Но что делать, если душа поэта тяжелая, темная, может быть, темная прежде всего для него самого? Тогда нужно, чтобы кто-то, кто эту душу знает до потайных ее уголков, объяснил нам "самое Главное" в этой "тяжелой душе". Именно таким объяснением является книга В.Злобина о Зинаиде Гиппиус.

Автор был близким другом четы Мережковских. Видно, что он любил этих двух своеобразных и столь разных людей; но книга написана с любящей беспощадностью» (с. 294).

Д.В.Соколов

ЗУРОВ Леонид Федорович (1902—1971)

«Кадет» (Рига: Саламандра, 1928) — первая книга Л.Ф.Зурова. В нее вошли повесть «Кадет», рассказы «Город», «Плевок», «Студент Вова», «Смерть князя Даниила», «О городе и крепостице Санктпитербург» (впервые: Перезвоны. 1926. № 24), «Последний поход: (Памяти В.И.Аничкова)», «Тот уголок земли...» (впервые: Перезвоны. 1927. № 32). Произведения о конце первой мировой и начале гражданской войны в России («Кадет», «Город», «Плевок», «Студент Вова») соседствуют в сборнике с повествованиями на исторические темы: русская междуусобица («Смерть князя Даниила»), строительство Петром I северной столицы («О городе и крепостице Санктпитербург»), Швейцарский поход А.В.Суворова [»Последний поход: (Памяти В.И.Аничкова)]», ссылка А.С.Пушкина в Псковскую губернию («Тот уголок земли...»). Повесть «Кадет», рассказы «Город», «Плевок», «Студент Вова» не являются автобиографическими, однако навеяны они воспоминаниями автора о пережитых в юности тяжких испытаниях и изобилуют подробностями, отсылающими к его биографии. Герои «Кадета» — русские юноши из «белого стана» — наделены чертами праведников и мучеников, сражающихся и гибнущих за свободу Отчизны.

Первая книга Зурова привлекла внимание *И.А.Бунина*. В заметке «Леонид Зуров» он писал: «Недавно я совсем неожиданно испытал большую радость: прочел книжку нового молодого русского писателя Леонида Зурова...» (Россия и славянство. 1929. 12 янв.). Как многообещающее начало восприняла первые прозаические опыты Л.Зурова и критика. «При таком начале хочется верить в хорошие возможности», — писал журнал «Литература и жизнь» (1928. № 2/3. С. 29). Успех книги связывали прежде всего с повестью «Кадет». «Кадет» сразу ставит его в первые ряды молодой эмигрантской литературы», — утверждал анонимный рецензент журнала «Воля России» (1929. № 3. С. 142). *А.Амфитеатров* считал, что повесть «Кадет» заметно выделялась на фоне бесчисленных «Юностей», «Детств и отрочеств», среди которых, по мнению критика, было немало произведений высокого достоинства; тот факт, что автору удалось выдержать «огромную конкуренцию», Амфитеатров расценивал как свидетельство одаренности молодого писателя (В. 1929. 9 марта). Как о «крупном новом явлении русской литературы» писал об авторе «Кадета» *К.Зайцев*: «Начальная глава повести «Кадет» написана таким сжатым, точным и образным языком, отличается таким вкусом и такой художественной убедительностью, что не возникало никаких сомнений: перед нами писатель, подлинный, хорошей пробы писатель» (Россия и славянство. 1929. 9 марта). Пишущие о «Кадете» отмечали безукоризненный русский язык, сдержанный тон, отсутствие громких слов и ложного пафоса. В качестве основного достоинства называли «сочетание эмоциональной окрашенности с резкостью изображения внешнего мира» (Воля России. 1929. № 3. С. 142). *Ю.Айхенвальд* обратил внимание на то, что «не мрак идет от его очерков на душу читателя, а какое-то тихое волнение, недоумение, "светлая печаль", лучи примирения» (Руль. 1928. 10 окт.). Ту же мысль подчеркивал в своей статье Амфитеатров, сравнивая «Кадета» с «Опавшими листьями» *П.Краснова* и «Опустошенной душой» *Е.Чирикова*. Отметив насыщенность повести трагическими коллизиями, критик писал: «А впечатление все-таки светлое: «грустно и легко»... и иногда — пусть парадоксом прозвучит, — радостно: Господи! какую же хорошую молодую поросль поднял, несмотря ни на что, старый русский лес, сколько в ней свежей доброй силы, всевыносящей, неунывающей». Критик прочитал не только повесть, но и всю книгу Л.Зурова как «сплошной гимн во славу людей, «не выказавших страха», когда их звал патриотический подвиг на смертный риск и тяжкий труд» (В. 1929. 9 марта). В ряду рецензий, носивших преимущественно комплиментарный характер, несколько особняком стояла статья *Г.Адамовича* «О Леониде Зурове, авторе повести "Кадет"».

По мнению Адамовича, зуровские рассказы на исторические темы — «совсем слабые вещи, о которых правильнее промолчать», рассказы о современности — «эскизы» к повести — «те же темы, те же приемы»; сама же повесть «очень похожа на личные воспоминания», «никакой черты между «поэзией и правдой» в ней провести невозможно». Отметив, что «Кадет» «действительно волнует читателя, местами даже довольно сильно», рецензент подчеркивал, что «это волнение не художественное, а как бы «жизненное», т.е. первичное, не очищенное и недолговечное, без отзвука в душе, без резонанса». Критик находил, что волнение, вызываемое зуровской повестью, «родственно впечатлению от некоторых романов Краснова, в частности, от "Двуглавого орла"». Адамович считал, что Зуров близок Краснову. Оценивая повесть в целом, рецензент отмечал: «В общем — искренно живо и с художественной стороны удовлетворительно. Однако не более того». Адамович полагал, что своей популярностью молодой писатель обязан не только бунинскому авторитету, но и весьма устойчивому желанию эмигрантской общественности отыскать среди своей молодежи «нового» писателя, «настоятельного художника». Мнение И.А.Бунина о «Кадете» Адамович прокомментировал следующим образом: классики «всегда читали только самих себя, — а не родственного себе просто не вмещали. Вероятно, таков и Бунин... Он отрицает почти все, чуждое ему. Но при малейшей близости он способен наделить читаемого автора воображаемыми богатствами и восхититься там, где мы, никаких миражей не видя, лишь недоумеваем и завидуем» (ПН. 1929. 9 мая). *П.Пильский* рассматривал «Кадета» в контексте прозы нового литературного поколения: «И в Зурове чувствуется внутренняя уверенность, писательская воля, мужской характер, его руки умеют крепко держать перо, его литературный почерк отчетлив, вязок, нажимист, его рассказ нетороплив» (Сегодня. 1928. 3 окт.). Вместе с тем у критика были и претензии к начинающим писателям, в их числе и к Зурову. По мнению Пильского, «молодые беллетристы пишут очень правдиво, рассказывают о том, что было. Они честны. Это — добродетель. Увы, это не всегда искусство».

Т.Н.Фоминых

«Отчина» (Рига: Саламандра, 1928; Париж, 1970 — цитируется по этому изданию). В авторском предуведомлении указано, что «очерки "Отчизна" — результат весенней работы в Псково-Печерском монастыре. Уроженец Острова под Псковом, Зуров в своем творчестве неизменно описывает знакомые ему с детства места, куда он не раз возвращался в первые годы эмиграции, когда жил в Риге. Исторические экскурсы соединяются в книге с пересказом героических преданий, относящихся к эпохе Ивана Грозного. Стилистика «Отчины» в наибольшей степени отвечает общей характеристике прозы Зурова, которую дал в статье памяти писателя (НЖ. 1971. № 105) Н.Андреев, который отметил «построение его удивительных периодов, описаний, сливающихся с песенной стихией, отзывающихся ладом древнего «Слова о погибели Русской земли», перекликающейся с русской летописью». Главки-миниатюры в первой части книги («Малая обитель»), нередко представляющие собой стихотворения в прозе, воссоздают легендарную хронику монастыря, начиная с его основания русскими беженцами из-под Юрьева, которые, решившись «на подвиг пустынного жития в лесу», приносят обет «целомудрия, послушания и нищеты» (с. 15). Иноки, живущие трудами рук своих, в лето 1521 ставят образ Пречистыя Богородицы честного и славного Успенья, почитаемый чудотворным. Образ защищает Псков в лихолетье, когда город осаждают поляки вместе с немецкими войсками, а затем и во времена опричнины, когда под эти стены явился со своей страшной ратью Иван Великий. Второй части книги, повествующей о погибшем в те годы игумене Корнилии, предпослан эпиграф из Андрея Курбского, упоминающего об этой жертве в одном из своих обличительных писем царю. Корнилий, который живет в убогой келье и спит на досках, покрытых сермягой, изображен как мученик веры. Посвященная ему глава характером повествования напоминает житие: герой постоянно испытывает состояние «восторга и беспредельной молитвы», он благославляет Курбского на бой с немцами и у него же ищет понимания Курбский накануне измены. Корнилий родился в «тяжелое лето», когда звучал вечевой колокол псковского Троицкого собора, и, став послушником, он, как сказано Курбским, «от

младости своей во мнишеских трудах провоссиял». Третья часть, рассказывающая об осаде Пскова и о видении кузнеца Дорофея, которому на крепостных стенах предстала Божья Матерь, чередует жестокие картины лишений с героическими эпизодами обороны древнего города, а затем Печер, когда вновь является Богородица: Ее увидел во сне инок, павший через день при отражении польского штурма. Иван Грозный милует Псков, которому, в отличие от разоренного им Новгорода, даровано заступничество свыше. Краткое авторское послесловие подчеркивает поучительность событий далекой истории для потомков.

А.М.Зверев

«Древний путь» (Париж: Современные записки, 1934; Мюнхен, 1985). Первая часть дилогии, время действия которой — революция и лихолетье гражданской войны. События происходят на псковской земле. Герой, Александр Назимов, добровольцем ушедший на фронт осенью 1916, сразу по окончании гимназии, возвращается домой, вместе с солдатами-дезертирами проделав небезопасный путь в теплушках из Румынии через всю страну. Революция, которую он наблюдает, поначалу оставаясь безучастным, постепенно открывается ему как разгул жестоких древних стихий, от которых не в состоянии защитить обретения цивилизации, оказавшиеся мнимыми. Незадолго до кровавой развязки, когда мужики сжигают родовую усадьбу Назимовых, заставляя героя со стариками-родителями под покровом ночи бежать в город, спасаясь от расправы, Александр вспоминает, как гимназистом ходил в Петербурге по музеям, где были «голые пещерные чудовища», которые тогда казались ему только тяжелым сном. Теперь эти пугающие образы обрели для него узнаваемость, точно бы вернулась «доисторическая дикость болот», среди которых затеряна его усадьба Засеки, и «суеверный страх» перед насилием и попранием самих основ человеческого бытия ожил, усиливаясь день ото дня. Рядом с Назимовым происходят грабежи и убийства, словно вырвалась на простор потаенная злая энергия разрушения; не останавливающегося ни перед чем. Сцены убийства пристава с женой, разграбления армейских складов в городе, поджогов помещичьих гнезд, когда разбитую параличом хозяйку заставляют смотреть на происходящее, с жадностью деля вещи, сено и хлеб, — все это вместе с рассказами о бесчинствах беглых солдат, которые, разбойничая на дорогах, могут пристрелить и детей, чтобы не оставалось свидетелей, — создает картину революция, во многом напоминающую публицистику *Бунина*, литературного наставника Зурова. О Бунине напоминает и характер лирических описаний, появляющихся в первой части романа, где воссозданы первые мгновенья после возвращения героя из грязи окопов под отчий кров.

Вторая фабульная линия романа связана с солдатом Тимофеем Максимовым, попутчиком героя по дороге с фронта. Он упивается безнаказанностью, с какой можно грабить и жечь, вымещая давнее чувство обиды на скверно устроенный мир. С этим персонажем в роман входит важная для автора тема быстрого расшатывания нравственных опор, на которых держалась жизнь в крестьянской среде. Тимофей погибает, когда занявшие Псков немцы проводят карательные меры, приносящие быстрый эффект, — свидетельство неукорененности революционных настроений в массе, готовой подчиниться силе, кто бы ее ни проявил. Однако для Зурова «древний путь» — это не только грозная и гибельная стихия, которая разбушевалась в годы катастрофического перелома русской истории, но и неискоренимая вера, единственная порука грядущего спасения. Героиня, не испытавшая ужасов, выпавших на долю Назимовых, молится перед образом Богородицы, «и среди снегов, в пустоте зимнего вечера, перед приходом врага — только Она над забытым в снегах черным городом. — Ее древний, скорбный лик»: сцена, вызывающая прямые ассоциации с «Отчиной».

Рецензируя «Древний путь», *П.Бицилли* отмечал, что «бессюжетность, построение по типу "сюиты", а не "симфонии", сплошная метафоричность речи... постоянное обращение ко всем нашим органам восприятия — все это и многое другое черты манеры Бунина, манеры в полном смысле неподражаемой... ибо в ней нет ничего, что бы не было строжайше обусловлено первоосновной интуицией и определяющейся последнею художественною идеей» (СЗ. 1934. № 54. С. 461). *Г.Адамович* писал, что «Древний путь» вовсе не тенденциозная вещь, но чтение этого романа само собой

приводит к недоумению: откуда в человеке столько дикости и ненависти?» (ПН. 1933. 30 нояб.).

А.М.Зверев

«Поле» (Париж: Книгоиздательство Объединения писателей и Дом книги, 1938; Мюнхен, 1985). Бежав из родового гнезда, Назимовы оказываются в занятом немцами Пскове, а в их родных местах продолжаются насилия, принимающие неслыханный характер. История «золотопогонников» Ермолая и Алексея, ставших жертвами наэлектризованной толпы, которая, потеряв над собою контроль, на глазах утрачивает человеческий облик, — центральное событие романа. Братья попадают в засаду, когда, вопреки голосу благоразумия, они не сочли для себя возможным отложить на более спокойные времена венчание и свадьбу. Пир жизни оборачивается для них смертной мукой, и только исключительное упорство Ермолая, выжившего после выстрелов в упор и последующих издевательств (в его истории явственны отзвуки «Хаджи Мурата»), позволило ему выстоять наперекор всему. Его странствия по болотам, по которым, поддерживаемый до полусмерти избитой женой, Ермолай, таясь, пробирается на родной хутор, изображены с травмирующей достоверностью деталей, но вместе с тем приобретают характер аллегории — это крестный путь, свершаемый самою Россией. Заглавие романа и характер изображения событий подчеркивают важность иносказания, составляющего основной стилистический пласт книги. Поле, по которому через столетия пролегает нечто «связанное путем, кровью и очагами, перенесшее все и после долгих дорог открывшее огонь у воды на песчаном обрыве», — олицетворение русской судьбы с ее постоянно подчеркиваемой у Зурова «незавершенностью». Выжженное приазовское поле, по которому навстречу друг другу движутся красные и белые цепи, грезится Назимову, принявшему решение ехать на Дон. И словно подсказанные генетической памятью, выплывают в сознании персонажей половецкие степи, курганы, сторожевые дозоры. Эти настроения, образующие внутренний лирический сюжет романа, позволили *В.Варшавскому*, рецензировавшему «Поле», назвать Зурова певцом «роевой человеческой жизни», всего «древнего, родового, славяно-языческого, еще живого в крови и в подсознании народа» (СЗ. 1938. № 66. С. 453). Для Варшавского Зуров — своего рода антипод *Набокова* как художника, знаменательно назвавшего одну из своих книг «Отчаяние», и всей молодой эмигрантской литературы, дорожащей «интимным монологом, с устранением всех социальных и бытовых условий существования». Однако история Назимова, убеждающегося, что после всех перенесенных им потрясений уже не вернется былое чувство дома как средоточия традиций и символа укорененности на этой земле, оказывается в очевидном противоречии с толкованием, предложенным Варшавским. Не в ладу с ним и история гимназиста Сережи Львова, эпизодически появлявшегося уже в «Древнем пути», где говорилось о гибели его отца — фронтового офицера, и о поджоге разграбленной родовой усадьбы. В «Поле» Сережа так же, как и Назимов, склоняется к мысли о необходимости участия в разразившейся гражданской войне, которая изображена Зуровым как самая тяжкая из всех катастроф, перенесенных Россией: это революция, подобно вставшему из гроба Лазарю, смотрит на все мертвыми глазами. Неизбежно приходится пройти и через этот ужас, уклонение невозможно, детство закончилось: оно оборвалось со счастливой первой любовью к гимназистке Ванде, которую застрелил в пристанционном саду офицер, застрелившийся затем и сам, — сюжет, имеющий слишком явственную перекличку с бунинским «Легким дыханием». *Г.Адамович* замечал (ПН. 1938. 24 марта): «Из всех своих сверстников он один постоянно обращен к родной земле и не страдает никаким "отрывом". Он будто и не покидал России». Впрочем, для Адамовича «почвенность» Зурова до некоторой степени «отяжеляет» его прозу, придавая ей черты художественной архаичности.

А.М.Зверев

«Марьянка» (Париж: Изд. автора, 1958). Содержание с указанием первых публикаций: «Марьянка» (ПН. 1932, 25 окт.), «Ксана» (НЖ. 1955. № 43), «Русская повесть» (Новоселье. 1950. № 43-43), «Ударник» (ПН. 1936. 19 июля), «Горцев», «Дозор» (РЗ. 1937. № 2), «Полынь» (ПН. 1933. 21 мая), «Встреча», «Павловский парк» (ПН. 1934. 18 нояб.), «Обитель» (Се-

годня. 1940. № 41), «Бой», «Ребята», «Партизанская могила», «Слепой», «Земля», «Град», «Семь рассказов», «Ванюшины волосы», «Три горшка», «Гуси-лебеди» (НЖ. 1955. № 43).

Развернутой рецензией на этот сборник рассказов откликнулся в журнале «Возрождение» (1962. № 129) Я.Н.Горбов: «Доброта и благожелательность, любовь и внимание зарисованы в "Марьянке" с деликатной отчетливостью, с нежной выпуклостью, без всякого, в каком бы то ни было отношении преувеличения, без ненужных подчеркиваний, без излишних ударений, — что дает тон, который, с некоторыми колебаниями, остается тем же до конца... Конечно, Леонид Зуров, проведший много лет во Франции, не может не ценить, не может не чувствовать совершенства современной французской манеры. Но она на него не повлияла ни в какой степени. Он так неопровержимо, так досконально, так прочно пишет на русский лад, что легко вообразить, стоящий перед его умственным взором, род «русского метронома», все время ему напоминающий о русском счете, о русском ритме... От всяких иноземных влияний он совершенно свободен. Леонид Зуров зовет читателя последовать за ним по множеству русских тропинок, дорожек и дорог... Сколько образов, сколько смирения, доброты, боли, слов и молитв подметил, идя по русским дорогам, Зуров! И так спокойно, так любовно про все написал!.. Качество и глубина образов, — вот главное впечатление, которое остается от книги Зурова. Все собранное им относится, преимущественно, к военному времени, и к годам, последовавшим за Первой войной. Но не описания происшествий, не пересказ событий, ни даже сюжеты (все, без исключения, удачные) отдельных рассказов составляют сущность книги. Ее главная тема — ее общая тема — это, если можно так сказать, «русская душа». Ее Леонид Зуров чувствует, знает и любит совсем по-особенному и так, как вероятно, далеко не все ее чувствуют и любят. Поэтому, надо полагать, и те несколько отступлений от сюжетов современности, которые можно найти в сборнике, не носят ни малейшего характера нарочитости. Они укладываются в рамки сборника так же просто, как остальные. Рассказы, в которых говорится о «пути нищих, богомольцев, крестьян и царей», о «пречестной обители Пречистыя Богородицы Печерского монастыря», о «церкви Николая Ратного над Святыми вратами», о тех далеких временах, когда «горела Ливония» и «в боровом овраге хранился бревенчатый монастырек, а около него лепились срубленные, как баньки, кельи», — находятся в естественном сочетании с движениями русской души еще совсем недавнего прошлого, которому автор уделил преимущественное внимание, и которое передал попросту и с любовью. Преемственность между давно ушедшим и тем, что многие помнят, установлена уверенной рукой. На ста шестидесяти страницах автор затронул множество тем, коснулся самых различных вопросов, задел порой такие струны, которые, — как нам кажется, — многие коснуться не захотели бы: слишком бередят их звуки еще незатянувшиеся раны. Обернувшись после чтения назад и взглянув на все, о чем написал Зуров, увидишь прежде всего русскую душу, ни с какой чужеземной душой несоизмеримую. О ней, и о ней одной, написаны двадцать рассказов "Марьянки"» (с. 142—143). *И.А.Бунин* еще в самом начале творческого взлета Зурова писал: «Подлинный настоящий художественный талант, — именно художественный, а не литературный только» (Россия и славянство. 1929. 12 янв.). Высоко ставили произведения Зурова и *П.Пильский*, *В.Варшавский*, *П.Бицилли*, Н.Андреев, *Ю.Мандельштам*. Их оценки охватывали и те рассказы, что впоследствии попали в его книгу «Марьянка». *Г.Адамович* в своем отклике о писательском мастерстве Зурова заметил: «Из всех своих сверстников Зуров один постоянно обращен к родной земле и не страдает никаким отрывом. Его язык блещет оборотами, которые мало-помалу исчезают из нашего городского, а особенно эмигрантски-городского обихода. Его замыслы уходят в глубь народной жизни и как будто растворяются в ней» (ПН. 1938. 24 марта).

А.Н.Стрижев

И

ИВАНОВ Вячеслав Иванович (1866—1949)

«Человек» (Париж: Дом книги, 1939) — поэма-«мелопея» в четырех частях с эпилогом. Первые три части были написаны в 1915 в Москве и составили «лирическую трилогию», издать которую планировал М.В.Сабашников. Однако публикация не осуществилась, и в 1918—1919 В.И.Иванов вернулся к работе над «Человеком», добавив к нему заключительную часть и эпилог. Читателю поэма была известна лишь по фрагментам, появившимся в 1915 и 1918 в петроградской периодике («Русская мысль», «Русское слово», «Записки мечтателей»). В 1939 Иванов заново пересмотрел текст и выверил окончательный вариант. Книга вышла в серии «Русские поэты» (выпуск 9) тиражом 200 экземпляров. Обложка и портрет автора выполнены художником С.П.Ивановым. Смысловое ядро поэмы и суть ее религиозно-философской проблематики выделены уже в развернутом посвящении: «Памяти *Льва Шестова*, который, услышав начальные стихи «Человека», определил орбиту лирического цикла произнесенными на память словами св. Августина (О граде Божием, XIV, 28): «Создали две любви два града: град земной — любовь к себе до презрения к Богу, град же небесный — любовь к Богу до презрения к себе» (с. 5). Каждая из четырех частей — «Аз есмь», «Ты еси», «Два града», «Человек един» — представляет собой цикл стихотворений, расположенных в порядке, подчеркивающем либо последовательность заголовков — букв греческого алфавита (ч. 1, 2, 4), либо форму венка сонетов (ч. 3). В эпилоге 8 видений-восьмистиший дополняются заключительной молитвой к Духу Святому: «Небесный Царь! Приди к нам, Утешитель, / Дух Истины! Повсюду Ты еси; / Все в полноту возводишь Ты, Живитель. / Вселись же в нас, живый на небеси, / И наших тел очисть от скверн обитель, / И наши души, Дух Благий, спаси. / Источник благ, Хоровожатый жизни, / Град Божий нам яви в земной отчизне» (с. 98). В примечаниях к поэме автор объяснял принципы ее композиционного построения следующим образом: «Архитектоника мелопеи (так можно было бы наименовать литературный "род" предлагаемого читателю произведения) основана на строфической симметрии. В первой части ряду мелосов (α, β, γ, δ...) отвечает параллельный ряд соразмерно построенных антимелосов (α, β, γ, δ...). Во второй части и в четвертой восходящая череда од, достигнув вершины (акмэ), сменяется нисходящею в обратном порядке, так что каждый мелос со своим антимелосом находится на той же ступени. "Круговая песнь" третьей части естественно образует венок сонетов. Круговое видение эпилога рассказано в девяти эпических октавах. Такова структура целого» (с. 101).

Публикация «Человека» совпала с началом второй мировой войны и потому, вопреки прогнозам *Ф.А.Степуна*, ожидавшего, что вокруг издания «будет много споров», прошла незамеченной. Самому же Степуну, сформулировавшему свое мнение о книге за три года до ее выхода в свет, «мелопея» представлялась «большим шагом вперед по пути внутреннего роста поэта»: «Она, бесспорно, много труднее всего, что было раньше написано Вячеславом Ивановым. Можно заранее сказать, что найдется не много людей, которые до конца прочтут, перечтут и действительно освоят эти 1350 строк, развертывающих перед читателем весьма сложное и глубокомысленное интуитивно-спекулятивное миросозерцание поэта. Эта сложность, однако, ничего не говорит против исключительной художественной цельности «Человека». Осилив теоретическое содержание поэмы, т. е. ознакомившись с ее предметом, нельзя не почувствовать, что «Человек» много проще и совершеннее более ранних стихов поэта. В нем совсем нет прежней риторики, всегда опасной красоты орнаментальных украшений и часто заслоняющих «умопостигае-

мый предмет» образных сравнений и славословий. Неправедной сложности, усложнения простого в «Человеке» нет. Поэма, правда, говорит о самых сложных тайнах нашего бытия и сознания, но она говорит о них с простотою, доступной лишь подлинному вдохновению и вполне зрелому мастерству» (СЗ. 1936. № 62. С. 243—244).

Е.Г.Домогацкая

«Свет вечерний» (Oxford: Clarendon press, 1962) — первый после «Нежной тайны» (СПб., 1912) сборник стихов В.И.Иванова, куда вошли тексты, написанные с 1913 по 1949. Книга составлена автором в 1946—1949, но при его жизни не опубликована. Издание осуществлено под редакцией Д.В.Иванова (сына поэта), с вступительной статьей английского критика М.Боура и комментариями О.Дешарт (О.А.Шор). Произведения, включенные в разделы I-V, в большинстве своем были закончены в Москве, Сочи и Баку и увидели свет еще в России — в журналах «Русская мысль» и «Записки мечтателей», в альманахе «Норд» (Баку, 1926). Стихи, созданные в 1920—30-е в Риме и Павии, появлялись в основном в «Современных записках» (1937—1940. № 63, 65, 67, 68, 70). Тексты, датированные 1945—1949, до 1962 оставались в рукописи. Раздел VI — «Сонеты» — содержит «Зимние сонеты» (I-IX, 1919), «De profundis clamavi» (I-VIII, 1920; IX, 1949), «Римские сонеты» (I-IX, декабрь 1924) и др. Последний из перечисленных циклов был полностью напечатан в 1936 (СЗ. № 62) и высоко оценен эмигрантской критикой. Приветствуя появление этих «совершенных стихов», волнующих «юношескою силою таланта», *Ф.А.Степун* назвал их свидетельством «нового расцвета поэтического дара Иванова» (СЗ. 1936. № 62. С. 245). Подлинным «литературным событием» счел публикацию «Римских сонетов» и *В.Ф.Ходасевич*: «Вячеслава Иванова как поэта нельзя ни понять, ни оценить, не почувствовав органической слитности мысли и чувства в его творчестве. Самая эрудиция этого человека, совершенно поразительного объемом и глубиною познаний, служит для него источником не только умозрений, но и живых, реальных переживаний». Подчеркивая в «Римских сонетах» «высоту, скромность и некрикливость мастерства», Ходасевич заключал: «Нельзя, да и нет никакой надобности отрицать, что поэзия Вячеслава Иванова имеет интеллектуальную, умственную природу. Но у него из мысли родится чувство не менее, а порою более живое (и живительное), чем у иного вполне "чувствительного" поэта. Следственно, поэзия Вячеслава Иванова не умственна, а умна» (В. 1936. 26 дек.). В разделе VII помещен ранее не публиковавшийся «Римский дневник 1944 года», состоящий из 117 стихотворений, объединенных в 13 циклов.

По мнению Степуна, «Свет вече́рний» стал лучшим ответом «умалителям поэзии Вячеслава Иванова», которые на протяжении десятилетий упрекали его «в тяжеловесности, в загроможденности его стихов ничего не говорящими современному человеку греческими мифами и «вязкой вязью неологизмов»» (НЖ. 1964. № 75. С. 289—290). Не пытаясь отрицать «ни орнаментальной сложности, ни некоторой тяжелодумности ивановского искусства», критик замечал, что «образы и понятия античной мифологии» служат в этом искусстве отнюдь не для украшения: они воспроизводят реальный мир В.Иванова — «такого же запоздавшего рождением грека, каким был и лучший немецкий поэт Гельдерлин» (с. 290). Столь же глубокие истоки имеет, с точки зрения Степуна, и проходящая через все ивановское творчество тема Рима. Причем у завершающего ее «Римского дневника», да и у «Римских сонетов», «мало общего с поэзией, на которую постоянно нападали глухие к искусству Вячеслава Иванова критики» (с. 290—291): В «Римском дневнике» нет уже ни одной риторической складки. Ни одного орнаментального украшения. Душа поэта предстоит читателю как бы в своей мистической наготе, в тишине, скромности и верующей покорности Богу» (с. 292). В заключение рецензент высказывал надежду: «Свет вечерний» «раскроет многим людям нового Иванова» — и «в его новых стихах», и в более ранних, когда-то не понятых и отвергнутых: «Ведь нет двух поэтов Ивановых, а есть только один, в котором изумительнее всего то, что он до смерти неустанно рос в своем творчестве» (с. 292). А.Раннит в статье «О Вячеславе Иванове и его «Свете вечернем»» назвал «столпом и утверждением» всей книги «Зимние сонеты» и «Римские сонеты»: по убеждению критика, они «принадлежат к

самому совершенному, написанному стихами на русском языке вообще» (НЖ. 1964. № 77. С. 76). В целом же сборник был охарактеризован Раннитом как «совершенное поэтическое произведение» и настоящее «пиршество духа»: «В «Свете вечернем» поражает единение строгой мысли и страстного порыва, взыскательной изысканности в метрике стиха и трезвой простоты речи, пафоса эллинского и христианского, дифирамбического гимна и светлой тихой песни» (с. 94). Оба рецензента особо отметили труд О.Дешарт — «исключительные по объему, точности и тщательности комментарии», обнаруживающие «большое и глубокое знание» поэтического и философского наследия В.И.Иванова (НЖ. 1964. № 75. С. 293).

Е.Г.Домогацкая

«Эссе, статьи, переводы» (Брюссель: Б.и., 1985). Книга состоит из литературоведческих работ, посвященных Достоевскому, Пушкину, Лермонтову, Льву Толстому, а также переводов духовных стихов Новалиса и статьи «Духовный лик славянства. 1914—1917». В работе о Достоевском (впервые книга вышла на немецком языке в Тюбингене в 1932, на русском языке публикуется впервые) автор утверждает, что писатель и сейчас живет среди нас и идет с нами: «При всей своей устремленности ко вселенскому и всечеловеческому он более своих современников стал зачинателем той духовной и душевной сложности, которая значительно определила теперешнее самосознание...» (с. 5). Роман Достоевского Иванов называет романом катастрофическим, потому что все его развитие спешит к трагической катастрофе. «В центре трагического мира писателя — преступление. Изучая его, Достоевский вспоминает и проверяет все, что узнал он в глубинах о скрытых переживаниях человеческого сердца... И проникновение в сверхэмпирическую природу свободы воли обусловливает трагичность его мировоззрения» (с. 13). Реализм Достоевского автор называет мистическим: «Достоевский не живописец внешних явлений и ликов вообще: он ищет запечатлеть внутреннее обличье людей и в природе хотел бы раскрыть нам ее душу» (с. 31). Говоря о трагическом пафосе произведений писателя, Иванов замечает: «По своей внутренней структуре романы Достоевского — трагедии в эпическом одеянии, но их затаенное ядро, их последняя художественная цель — это раскрытие сверхчувственных, метафизических событий...» (с. 34). Человеческая личность для Достоевского, продолжает автор, антиномична: «С одной стороны, она в своем внутреннем составе едина: сколь ни была бы она противоречива, сложна и разорвана, она должна в конце концов отчетливо самоопределиться и сама осуществить свою судьбу» (с. 37—38). Достоевский, по словам автора, приближающийся к идее богоносной соборности, анализом причин одержания России духами безбожия и своеволия был подвигнут к тем положительным прозрениям в таинственное соотношение идеи богоносной соборности и Вечной Женственности. «И сам Достоевский в Россию просто верил, и верил в духе христианской Надежды, в грядущее благодатное спасение, которое представлялось ему как царство Христа на Руси, и говорил: «Буди, буди!» (с. 40).

В статье «О Пушкине», представляющей собой речь, произнесенную Ивановым в Риме в 1936, автор отмечает, что видение Красоты, «непостижной уму», открывшееся Пушкину, есть не что иное, как дивная Гармония, порождающая вдохновение. Эта красота «открывается через посредство гения, гений же есть дар Божественной Благодати, не иначе действующей, как в согласии с Добром» (с. 133). Пушкин, по словам Иванова, определяет поэта как всемирное душевное эхо, которое отвечает на все звуки мировой души и оттого остается всегда чистым и гармоническим. «Пушкинскую тоску по святой жизни Достоевский, его постоянный ученик и в некотором смысле продолжатель, положил в основу своего истолкования русской религиозности... С другой стороны, проникновение учителя в темные глубины греха побудило ученика-психолога в исследование корней преступления, перейти за границы психологии в метафизическую сферу умопостигаемого самоопределения личности» (с. 141).

В статье «Лермонтов», написанной по-итальянски в 1947, впервые переведенной на русский язык и опубликованной в настоящем сборнике, автор называет поэта единственным настоящим романтиком среди великих русских писателей и поэтов XIX в. «В области религии этот мятежник иной раз находит слова, выражающие горячие и

умиленные порывы к Богу в традиционных формах православного благочестия» (с. 148). Автор отмечает, что романтизм в творчестве Лермонтова сочетается с элементами реализма: «Романтическая смутность и зыбкость не до конца побеждены и не полностью скрыты; остались как родовые приметы, как некоторая фрагментарность изложения и кое-где беглая усмешка горькой иронии» (с. 153).

В статье «Лев Толстой и культура», написанной в 1911, автор определяет пафос Толстого-художника как пафос «разоблачителя и обличителя», пафос, который по внутренней сути своей антиномичен и противохудожествен (с. 169). Толстой, заявляет автор, не есть непосредственное проявление нашей народной стихии; он в большей мере порождение нашей космополитической образованности, продукт наших общественных верхов, а не народных глубин. Этим объясняется и его влечение к опрощению (с. 170). Тип культуры, к которому принадлежит Толстой, предполагает отказ от всех культурных ценностей и сводится к попытке «подчинить моральному утилитаризму инстинкт, игру и произвол творчества, и зиждется он на глубоком недоверии к природному началу, на неверии в мировую душу...» (с. 175).

Ю.И.Сохряков

ИВАНОВ Георгий Владимирович (1894—1958)

«Сады». 2-е изд. (Берлин: С.Эфрон, 1922; Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1). Первое издание — «Сады: Третья книга стихов». Пг.: Петрополис, 1921. Во второе издание добавлено 5 новых стихотворений, написанных в 1921, и исключено 3 стихотворения, вошедших в первое издание. Книга разделена на две части. Первую условно можно назвать «романтической», во второй несколько стихотворений изображают нарочито утрированный «русский» быт; ряд стихотворений написан «народными» размерами: «Не горит икона перед Спасом, / держит муж ременную плетку, / А жена молодая плачет».

Первое издание посвящено *И.Одоевцевой*; сборник начинается со стихов, посвященных ей же. Любовная лирика Иванова в «Садах» перестала быть абстрактно-литературной и эстетской, приобретя конкретного адресата: «Ты подругу зовешь, ты Ириной ее называешь... И, как ризу Господню, целую я платья края, / И колени, и губы, и эти зеленые очи» (Иванов Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. С. 204). Экзотические, и особенно восточные и античные реалии и имена появляются довольно часто: Зарема, Зюлейка, Гюльнара, Орфей и др. Привлекают Иванова и другие страны: Шотландия, Китай, Алжир, Норвегия, Финляндия. Ранняя поэзия Иванова была ориентирована на визуальное восприятие мира, на любовь к его «вещной» стороне, на внимательное разглядывание красивого: посуды, гравюры, статуи, пейзажа. В «Садах» эта традиции продолжена: «И снова землю я люблю за то, / Что так торжественны лучи заката, / Что легкой кистью Антуан Ватто / Коснулся сердца моего когда-то» (с. 230).

Первые сборники Иванова и «Сады» в особенности, производили впечатление «изящных безделушек», «тонких миниатюр». *И.Северянин* писал о «Садах»: «Разве эти стихи не очаровательны, не прелестны?.. Мне доставляет истинное наслаждение бродить по их узорчатым аллеям, вдыхая тончайшие ароматы изысканных цветов» («Успехи Жоржа» // За свободу! 1925. 6 сент.). По словам *П.Потемкина* Иванов «отражал» своим именем *Вячеслава Иванова*, а поэтическим строем — Кузмина, Гумилева и Пушкина — любовью к «четвертому пэону, что было признаком слабоволия, «ибо это самый сладкозвучный, самый легкий для слуха пэон» (Рец. на «Сады» // Новости литературы. 1922. № 1. С. 55). Потемкин скептически относился к оригинальности дарования Иванова, считая его творчество вторичным: «Этому поэту Бог судил быть тенью. Тенью больших. Туманным призрачным отражением русского великого пейзажа поэзии. Он такой тихий, скромный, благовоспитанный. У него хорошие манеры хорошего дитяти. Он ни на что не претендует, но всех читал, всех слышал и слушал и слушался... Эта учтивость, это смиренное послушание послушника поэтического Афона» (там же). Потемкин считал, что Иванов — человек, безыскусственно любящий свое искусство, свое вышивание строк бисером на канве общепринятого и модного образца» (с. 55—56). *К.Мочульский* назвал Иванова художником-миниатюристом, создателем «очаровательно-не

значительных вещиц» (Рец. на «Сады» // ПН. 1922. 12 мая). Поэта обвиняли в декоративности, фальши и жеманности: «"Сады" казались с первого чтения книгой декоративно-меланхолической и чуть-чуть подслащенной» (*Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1926. 30 мая). *В.Вейдле* отмечал, что стихи «Вереска» и «Садов» «розовы и слащавы» (В. 1931. 12 марта). Нередкими были и упреки в фальшивости стихов Иванова: П.Потемкин писал, что Иванов напоминает Кузмина «в сюжетах своих, в лирической манерности и утрированно жеманной простоте» (там же) и отметил подражание Гумилеву, выразившееся в любви «к романтическому востоку и романтически мало известным странам и именам» (с. 55). Такого рода обвинения в несвоевременной ориентации на иные время и топос в стихах Иванова стали чуть ли не общим местом: «Былая петербургская поэзия Иванова, эта вещная, предметная лирика... была поэзией только «своего круга» и за него не выходила» (*Гуль Р.* Георгий Иванов // НЖ. 1955. № 42. С. 113). «Последние годы прошли для Г.Иванова бесследно. И так странно теперь читать эти «живописные» стихи, разглядывать эти словесные картинки a la Теофиль Готье в книжке, пришедшей к нам из Петербурга в 1921 г.» (Мочульский К. // ПН. 1922. 12 мая).

В то же время, даже недоброжелателям трудно было отказать Иванову в поэтическом мастерстве, не говоря уже о поклонниках. К.Мочульский отметил безукоризненный вкус Иванова при не очень большом диапазоне дарования: «Его превосходные по фактуре стихи, немного слишком обдуманные и холодные — для любителей» (Рец. на «Сады» // ПН. 1922. 18 мая). 18 февраля в «Днях» появилась неподписанная рецензия на «Сады». Автор писал, что стихи Иванова — изысканные, тонкие, кропотливые», и что голос Иванова — небольшой, но кристаллически-чистый». Рецензент, отказав творчеству Иванова в «мировых откровениях», все же оценил воздух «настоящей поэзии». Иванов характеризовался как отстраненный автор: «Жизнь, люди, кипение, борьба и жертвы чужды ему; его изнеженная муза любит восточные ковры ... фантастического Гофмана, литографии старинных мастеров... Автор только наблюдает жизнь, не принимая в ней сам почти никакого участия, точно он пришел в большой музей из своего бережно любимого, но игрушечного мира, и смотрит на картины». Упрекнув стихи Иванова в статичности, автор оговорился, что Иванову многое можно простить за его стремление сохранить «чистоту, строгость и простоту» во время, когда поэтами ломается метр и ритм. Позднее в рецензии на «Розы» Мочульский ссылался на стандартные представления о развитии и деградации поэта. С его точки зрения, критик может лишь выражать «немотивированные мнения», одним из которых является то, что «до «Роз» Г.Иванов был тонким мастером, изысканным стихотворцем, писавшим "прелестные", "очаровательные" стихи. В "Розах" он стал поэтом» («О «Розах» Георгия Иванова» // СЗ. 1931. № 46. С. 502). Традиция сравнения двух этих сборников была довольно устойчивой, причем сравнение, как правило, проходило в пользу «Роз». Р.Ноев упомянул «Сады» в связи с «Розами», заявив, что в последних «грусть перестала быть стилизованной» (Руль. 1931. 1 апр.). «Сады» отразили некий переломный момент в мировостриятии Иванова, что было подмечено Г.Адамовичем: «Под пышностью образов, под плавной гладкостью размера в «Садах» впервые у Георгия Иванова послышалось пение... Не связано ли оно с вторжением музыки в поэзию Иванова?» (Звено. 1926. 30 мая).

А.А.Аксенова

«Петербургские зимы» (Париж: Родник, 1928; Нью-Йорк, 1952; Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3). Книга представляет собой собрание беллетризированных мемуарных очерков, разделенных на 16 глав. В них включены воспоминания о голодном Петербурге начала 1920-х, об *И.Северянине*, владельце «Бродячей собаки» Б.Пронине, А.Ахматовой, Н.Гумилеве, С.Городецком, Б.Садовском, О.Мандельштаме, М.Кузмине, В.Нарбуте, Рюрике Ивневе, Л.Рейснер, Ф.Сологубе, Л.Каннегисере и др. Будучи написаны с увлекательными подробностями и диалогами, воспоминания изобилуют анархронизмами, неряшливыми деталями, а порой и откровенным вымыслом и неточностями. Общий принцип построения мемуаров — соединение внешне правдоподобных деталей и сюжетов, каждый из которых «мог бы случиться», в некое выдуманное целое, не соответствующее истинному

положению вещей. Смысловые и фактические искажения в мемуарах Иванова имеют под собой сложную основу для того, чтобы не сводить их лишь к недобросовестности автора. Мемуары строятся по принципу художественного текста, анекдота, мифа, что сам Иванов прекрасно осознавал. Недаром его в основном обвиняли в дезинформации, а хвалили за качество прозы, четкость деталей и захватывающий сюжет, т. е. за то, что должно быть присуще художественной, а не мемуарной литературе. Одним из объяснений недостоверности мемуаров Иванова может быть его отношение к обывателю — читателю, ждущему «клубнички», скандальных фактов. Иванов «подыгрывает» таким ожиданиям толпы, «продолжает» сплетню, «раскрывает» несуществующий секрет, возводит напраслину на себя и современников — не из забывчивости и не ради красного словца, а из презрения к ищущему сенсации читателю.

Мемуарная проза Иванова вызвала у современников множество нареканий. *З.Гиппиус* была недовольна его очерками «Китайские тени», печатавшимися в 1924—1930 в «Звене» и «Последних новостях». 19 октября 1926 она писала об этих публикациях: «А вот Георгие-Ивановские радотажи мне чуточку наскучили, — говоря между нами» (Письма З.Гиппиус к *Берберовой* и *Ходасевичу*. Ann Arbor, 1978. С. 65; radotage по-французски — вздорная болтовня). В письме к Ходасевичу от 5 сентября 1927 она возмущалась воспоминаниями Иванова о Северянине: «Читали ли вы "Шепелявую тень"? Воспользуюсь случаем для отповеди. Но Игорь — даже художественная глупость!» (Письма З.Гиппиус к Берберовой и Ходасевичу». С. 77). Книга «Петербургские зимы» вызвала ряд сложных оценок — как у находящихся в России, так и у эмигрантов. Даже благожелательно настроенные рецензенты обвиняли Иванова во множестве фактических и биографических неточностей: «В "Петербургских зимах" есть неточности в деталях... Однако, независимо от случайных ошибок памяти или обмолвок, картина, данная в блестящей книге Г.В.Иванова, «исторически верна», хотя многое в ней, наверное, неизвестно было большинству коренных петербуржцев» (*Алданов М.* // СЗ. 1928. № 37. С. 528). Оговорившись, что, не будучи лично знаком с Клюевым, он не мог судить о реальном сходстве, рецензент высказался о фрагменте воспоминаний о Клюеве: «Как художественная миниатюра, эта страница — шедевр» (с. 528). Алданов определил общий принцип построения мемуаров Иванова — соединение внешне правдоподобных деталей и сюжетов в некое целое, не соответствующее истинному положению вещей, но очень похожее на него.

Ю.Анненков писал: «Само собой разумеется, что в этой книге, как и всегда в личных воспоминаниях, можно встретить страницы спорные. Но огромная ценность этой книги, взятой в целом (как и все творчество Георгия Иванова), остается для нас неоспоримой («Дневник моих встреч». Нью-Йорк, 1966. Т. 2. С. 344); *Г.Струве* определил неоднородность воспоминаний: «В них много отдельных удачных характеристик и штрихов, и хорошо передан общий дух эпохи. Но они очень субъективны, порой чрезмерно анекдотичны и содержат много фактических ошибок. (Струве. С. 316). *Р.Гуль*, являвшийся ревностным поклонником Иванова, писал: «В оранжерее петербургского эстетизма впервые и выступил Георгий Иванов. Ее "воздух" он дал почувствовать в своей прекрасной книге "Петербургские зимы" (Гуль Р. Георгий Иванов // НЖ. 1955. № 18. С. 113). Эстетизм, впрочем, — не самое главное качество, которое должно быть присуще воспоминаниям. Гуль понимал недостоверность мемуаров Иванова, когда писал ему о предполагаемой публикации воспоминаний о Мандельштаме: «Но только без неправды... Это было бы очень интересно. Но ведь беда-то в том, что Вы неверный человек» (Переписка через океан Георгия Иванова и Романа Гуля // НЖ. 1980. № 140. С. 206. Письмо от 28 февраля 1955). Несмотря на сдержанность и доброжелательность Гуля, в письме к Иванову он отметил: «Отзыв о П.З. — писал очень искренно. И рад, что Вам он был приятен. В частности, я не отмечал некоторых досадных неверностей... Я не хотел об этом упоминать в рецензии, ибо в конце концов — не в этом же суть. Но это досадно. И читатель (литературный) это замечает» (Переписка через океан... С. 199. Письмо от 17 мая 1953). Критики затруднялись определить жанр книги. М.Алданов, отметив блестящий дебют Иванова-мемуариста, писал: «Это не беллетристика, это и не очерки. Жанр книги трудный и

владеет им автор превосходно» (с. 526). Е.Зноско-Боровский в своих формулировках был ближе к истине: «Хотя она и написана в виде воспоминаний, все приемы в ней от беллетристики, от литературы «чистой», художественной» (ИР. 1928. № 47. С. 18). Н.М.П. (Мельникова-Папоушкова) в рецензии на книгу говорила о «тяжести мемуарного жанра» (с. 120), которая связана с тем, что жанр нуждается в художественной и в жизненной правде, которые не всегда бывает возможно совместить. Поэтому в сборнике отмечены чрезвычайно личное преломление действительности и не слишком бережное к ней отношение» (с. 121). Сравнив книгу Иванова с «Романом без вранья» А.Мариенгофа, автор рецензии заметила, что книга Иванова «выгодно отличается своей чистоплотностью... Мариенгоф выворачивает целые корзины грязного белья... Георий Иванов показывает лишь, что некоторые из его современников не носили чистых носовых платков... Его беллетристические склонности приносят ему и пользу и вред: придавая легкость и гибкость стилю, они увлекают его часто в области творимой легенды, так что до правды приходится докапываться... Появляется порою и сомнение в правдоподобности некоторых подробностей и освещении ряда фактов... Речь идет не о том, чтобы обвинять Г.Иванова во лжи; нет, просто у него слишком буйная поэтическая фантазия, которую для мемуаров хорошо было бы поумерить» (с. 121—122). Мельникова-Папоушкова обозначила весьма важную тему беллетризации мемуаров Иванова, реально построенных по принципу художественного произведения, живущего по своим внутренним законам, не совпадающим с законами документа и жизни. Н.Берберова сообщала о сознательно декларированной Ивановым установке: «Он объявил мне, что в его «Петербургских зимах» семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять — правды... Я тогда нисколько этому не удивилась, не удивился и Ходасевич. Между тем, до сих пор эту книгу считают "мемуарами" и даже "документом"» («Курсив мой». С. 531—532). Берберова привела также и цитату из письма к ней Иванова, написанного в конце декабря 1951 о «преувеличениях и выдумках»: «Сам их только и писал» («Курсив мой». С. 528). *С.Маковский*, специфика художественной обработки действительности в мемуарной прозе которого близка к ивановской, сообщал об аналогичном признании Иванова в связи с неточностями в статье о Комаровском. «Я спросил его: "К чему это?" В ответ Иванов засмеялся и признал, что "сфантазировал". Как многое в этих мемуарах, рассказ о Комаровском — лишь выдумка» («На Парнасе Серебряного века». Гранки с правкой автора. РГАЛИ. Ф. 488с/2512. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 107). Б.Мирский оправдывал зыбкость и импрессионизм мемуаров Иванова их жанровой спецификой: «Изящная, интересная книга, где сон сплетен с явью, где быль мастерски сплавлена с приснившейся сказкой... Книга снов? Черновик воспоминаний?.. Автор видел прекрасный сон о Петербурге. Сон не может, не должен быть энциклопедией, в нем нет параграфов и рубрик; сны не записываются историками, сны есть вольная летопись поэтов. ...Зарисовки автора вовсе не портреты. Но и не маски... Это люди снов, фигуры полу-грез, полу-воспоминаний» («Петербургские тени» // ПН. 1928. 27 сент.). Часть критиков выявила «перетекание» жанров: мемуары оценивались с точки зрения «живописного» и «графического» рядов. «Это художественные наброски, по манере напоминающие знаменитых рисовальщиков» (Г. // Опыты. 1953. № 1. С. 193); «Он выхватывает людей из небытия случайными резкими мазками и снова погружает их в какое-то мелодическое, туманное окружение» (Е.Зноско-Боровский. С. 18); «Есть увлекательная легкость в этих карандашных набросках, в зарисовках типов, литературных нравов» (*Раевский Г.* // В. 1928. 16 авг.). Автор отметил болезненность героев Иванова, показанную в «скольжении около искусства и около жизни»; нравы, пропитанные «музыкой с ядом», «гумилевскую» паутину, уловившую и самого рассказчика. Автор, вычленив удачные, на его взгляд, детали, не смог найти объяснения их уместности в ткани повествования и заключил: «Рисунок слегка тускнеет, — а значительное не приходит ему на смену. Только силится придти, — по воле ли автора?» По мнению рецензента, Иванов достиг небольшой цели — «написать занимательную книжку». Б.Мирский описал мир, выведенный Ивановым в мемуарах, как тонкий, но болезненный, блестящий, но подгнивающий «истерический ренессанс» петербургской боге-

мы, поэтических кружков, светских эстетов, буйных маниаков, гениальных неудачников» («Петербургские тени»). Примерно о том же писал и Е.Зноско-Боровский: «У того, кто лично не знаком с этим миром, получается представление о русских литераторах, как о больных маниаках, полупомешанных пьяницах. Необходимая это подоснова творчества, или это знак больного безвременья» (ИР. 1928. № 47. С. 18). Автор рецензии назвал Иванова «презанимательным рассказчиком» и обещал книге литературное долголетие. З.Гиппиус в «Живых лицах» писала: «Все начинаются в Бродячей Собаке» (Письма к Берберовой и Ходасевичу. С. 60).

Иванова обвиняли в ориентированности на былой Петербург и в оторванности от настоящей жизни. А.Луганов, сводивший с Ивановым «старые счеты», писал: «По «Петербургским зимам» мы знаем, откуда пришел г. Иванов, каким воздухом он дышал и навеки отравлен» (За свободу! 1931. 11 марта). Рецензент считал, что Иванов «не привился» на чужой почве и не «хочет жить, не может ни полюбить жизни, ни примириться с нею», т. к. являлся самоубийцей, голос которого звучал из «полусмерти». Позднее П.Тверской в рецензии на вышедший в 1950 сборник стихов «Портрет без сходства» припомнил поэту его более раннюю мемуарную прозу, написав, что Иванов — «поэт, «поседелый» в накуренных комнатах эстетствующих и лукаво мудрствующих кружков. Литературная жеманность, тяга к позе превратилась у него в тяжелый недуг — в поэтический снобизм» («Всерьез или нарочно?» // Грани. 1951. № 11. С. 182). Воспоминаниями «Китайские тени», составляющими единый смысловой блок с «Петербургскими зимами», была сильно возмущена *М.Цветаева*, и без того не жаловавшая Иванова. Об этом писала *И.Одоевцева*: «Она терпеть не могла ни Георгия Иванова, ни *Адамовича*, ни меня, считая нас петербургскими снобами-эстетами. Особенно Георгия Иванова — с тех пор, как он — по ошибке — в своих «Петербургских зимах» приписал стихотворение Мандельштама «Как скоро ты смуглянкой стала», посвященное ей, какой-то "хорошенькой", вульгарной зубоврачихе» («Избранное». М., 1998. С. 922). Одоевцева отбивалась от обвинений, заявляя, что о романе Мандельштама и Цветаевой никто не знал, тогда как о врачихе поэт отзывался с похвалой. По ее утверждению, Цветаева еще больше ополчилась против Иванова после того, как Милюков отказался напечатать ее опровержение в «Последних новостях». Цветаева откликнулась на мемуары о Мандельштаме в «Истории одного посвящения»: «Если хочешь писать быль, знай ее, если хочешь писать пасквиль — меняй имена или жди сто лет. Не померли же мы все на самом деле!» (Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 158). Крайне негативно отреагировали на воспоминания И. о Мандельштаме две другие близкие Мандельштаму женщины: А.Ахматова, считавшая, что все, написанное Ивановым о Мандельштаме в «бульварных мемуарах» «мелко, пусто и несущественно» («Я — голос ваш...» М., 1989. С. 326) и Н.Мандельштам, не простившая Иванову скептического к ней отношения: «Попав в эмиграцию и оторвавшись от своего круга, люди позволяли себе нести что угодно... Георгий Иванов, писавший желтопрессные мемуары о живых и мертвых» («Вторая книга». М., 1999. С. 34; подробнее о мемуарах Иванова о Мандельштаме см.: Аксенова А. Метафизика анекдота, или семантика лжи // ЛО. 1994. № 11-12). В 1952, после появления второго издания книги, оценки критики были более благодушны — вероятно, потому, что мало осталось реальных очевидцев эпохи, способных уличить автора. Г. в рецензии, помещенной в «Опытах», назвал книгу принадлежащей «к числу наиболее интересных произведений», созданных эмигрантами (1953. № 1. С. 193). Автор, в противовес общепринятому мнению об анахронизмах и неточностях в воспоминаниях Иванова, говорил о книге как о достоверной и серьезной, — правда, с отсылкой к третьему лицу: «Один просвещенный русский книжник, составляя свой каталог отечественной поэзии тех лет, ссылается на «Петербургские зимы» как на библиографический источник наряду со специальными научными изданиями. Это, вероятно, единственный пример, когда такой жанр воспоминаний служит, возможно с пользой, серьезным справочником» (с. 194). М.Алданов говорил о «перекличке» двух эпох, восстановленных в мемуарах, и о том, что выбранное Ивановым «показано с редким искусством, с подлинным художественным талантом» (СЗ. 1928. № 37. С. 527).

А.А.Аксенова

«Розы» (Париж: Родник, 1931) — первая поэтическая книга, созданная Г.Ивановым после отъезда из России: включает 41 стихотворение, большинство из которых ранее было опубликовано в эмигрантской периодике («Звено», «СЗ», «ПН», «Числа» и др.). Лирические миниатюры «Роз» внешне сохраняют преемственность с поэтическими произведениями его предыдущих сборников: в большинстве своем их отличает строгое изящество формальной отделки, отсутствие внешних эффектов и метрических вольностей, неяркость рифм, напевность стиха, гармоническая упорядоченность синтаксиса, «прекрасная ясность» языка и образного строя. В то же время они демонстрируют отход поэта от игриво-декоративной лирики петербургского периода с ее нарядной вещественностью и достаточно узким идейно-тематическим диапазоном. В «Розах» Г.Иванов преодолевает тематическую ограниченность прежней акмеистической манеры (не столько порывая с ней, сколько преобразуя ее изнутри, наполняя «ветхие меха» выработанного стиля новым содержанием). По-новому осмысляя традиционно-романтические темы «вечной любви», двоемирия и эмигрантскую тему ностальгии по канувшей в небытие дореволюционной России, он осложняет их мотивами одиночества, апатии и усталости от «сумрачного земного существования», душевной опустошенности, влекущей за собой мысль о самоубийстве (отсюда и сквозные мотивы полуобморочного забытья, беспамятства, сна-смерти) либо выливающейся в нарочито-циничный и эпатирующий нигилизм: «Хорошо, что нет Царя, / Хорошо, что нет России, / Хорошо, что Бога нет...»

В эмоциональной палитре «Роз» господствует чувство безысходного отчаяния и экзистенциального ужаса, окрашенного в тона горькой иронии и лишь изредка просветленного музыкой надежды и хрупкой веры в «счастье нам от Бога данное». Лирический герой Иванова — человек кризисного времени, с болезненной остротой переживший крушение некогда незыблемых и общезначимых ценностей, потерявший не только родину, но и внутреннюю цельность, вкус к жизни, веру в собственную творческую силу, способность «соединить в создании одном прекрасного разрозненные части». Не случайно через весь сборник проходит тема бессмысленности и беспомощности искусства, девальвации поэтического слова, неспособного преобразить «свинцовый мрак» жизни: «...И касаясь торжества, / Превращаясь в торжество, / Рассыпаются слова / И не значат ничего» («Перед тем, как умереть...»). В соответствии с новым мироощущением изменяется и образный мир ивановской лирики: он последовательно развеществляется и дематериализуется, утрачивает предметную конкретность и живописную красочность. Окружающая лирического героя действительность предстает дробной и фрагментарной; одухотворяясь и разуплотняясь, она сливается с его внутренним миром и превращается в эмоционально окрашенный «пейзаж души». Немногочисленные реалии внешнего мира, попавшие в поле зрения автора и представленные стертыми поэтизмами книжно-романтического стиля — розы, звезды, ветер, сияние, лед, весна, сумрак, закат, — приобретают значение емких и неисчерпаемых символов, соответствующих различным настроениям и психологическим состояниям лирического героя. Ключевой символический образ всей книги — музыка, являющаяся для поэта единственной точкой опоры в распадающемся здании бытия, единственным блаженным островом посреди «ледяного океана печали». Музыка — это и сквозной образ-символ (его можно истолковать как отблеск некоей идеальной сущности бытия, прозреваемой лишь в редкие минуты наивысшего душевного подъема), и главный эстетический принцип лирики Г.Иванова, в которой пластическая выразительность и «предметность "воздушных мелочей" уступают место высокой неясности беспредметного бормотанья» (*Гуль Р.* Одвуконь. Нью-Йорк, 1973. С. 71), суггестивности, стихии напевности, размывающей предметно-логическую наполненность слова, завораживающей выразительности ритма и мелодичности интонации. Наследуя (хотя и творчески переосмысляя) поэтические традиции А.Блока — «...у него блоковский динамический синтаксис с глаголами движения, сильные аккорды уже в первой строке... блоковские образы, в особенности из циклов «Страшный мир», «Возмездие», и цвета у него блоковские — синий, черный» (*Иваск Ю.* Георгий Иванов // НЖ. 1970. № 98. С. 140), — Г.Иванов сумел с обнаженной искренностью передать «душевную

тревогу и трагический скептицизм своих современников» (*Терапиано Ю.* О поэзии Георгия Иванова // Литературный современник. Мюнхен, 1954. С. 240), выявив кризисное мироощущение целой эпохи.

Появление «Роз» стало главным событием в поэтическом мире русского Парижа 30-х. Тираж книги — около 500 экземпляров — полностью разошелся в течение месяца — рекордный показатель для эмигрантской литературы «первой волны». Сделавшись своеобразным «поэтическим бестселлером», сборник нашел восторженный читательский прием далеко за пределами русского рассеяния во Франции, о чем имеются многочисленные мемуарные свидетельства современников, представлявших весьма отдаленные от Парижа очаги русской культуры. За исключением *В.Вейдле*, неохотно признавшего «поэтическую безукоризненность» стихотворений Г.Иванова, однако усмотревшего в них «налет какой-то очень тонкой подделки» и эпигонской подражательности *В.Ходасевичу* (В. 1931. 12 марта), «Розы» были высоко оценены критиками эмиграции: «В своем отрицательном мирочувствовании Георгий Иванов внушителен и убедителен. Ему веришь... Стихи для него — не размеры, не рифмы, не внешнее убранство, не словесная акробатика. Это исповедь, притом смелая... «Розы» — книжка настоящего поэта» (*Пильский П.* // Сегодня. 1931. 19 мая); «Кто магии этих стихов не почувствует, тому, значит, дверь поэзии закрыта навсегда» [Антон Крайний (*Гиппиус З.*) О розах и о другом // Числа. 1931. № 4. С. 154)]; «"Розы"... — не только прекрасные стихи, редкие по своей музыке; это — глубокая и страшная книга, быть может, одна из действительно страшных книг последних лет... Рядом со стихотворениями Г.Иванова многие другие стихи, порой очень искусные, кажутся надуманно сухими, только отбивающими ритм» (Терапиано Ю. // Круг. 1937. № 2. С. 161). «От маленькой книжки стихов Георгия Иванова, столь мало похожей на его прежние книги («Сады», «Вереск»), исходит пронзительная, трудно изъяснимая, трудно поддающаяся анализу, разложению на составные части, прелесть. Прелесть подлинной поэзии» (*Струве Г.* Заметки о стихах // Россия и славянство. 1931. 17 окт.).

Своим трагическим пафосом и утонченной простотой стихотворной формы «Розы» повлияли на становление «парижской ноты», придав ей «чрезвычайно убедительную форму», найдя «соответствующие слова для ее выражения» (Терапиано Ю. О поэзии Георгия Иванова... С. 241), и в то же время во многом определили «общий тон значительной части довоенной зарубежной поэзии» (там же). С точки зрения некоторых исследований, эта книга стала «наивысшим достижением» Иванова (Струве. С. 322).

Н.Г.Мельников

«Отплытие на остров Цитеру. Избранные стихи 1916—1936» (Берлин: Петрополис, 1937). Второй эмигрантский сборник Георгия Иванова отпечатан в берлинской типографии Шпеер и Шмидт 13 января 1937 в количестве 300 экземпляров. Извещение о выходе в свет появилось значительно позднее — в «Последних новостях» 6 мая 1937. Книга задумана как избранное, подводящее итог 25-летия творчества. За точку отсчета взято не самое раннее выступление в печати (1910), а первая книга. Подлинным литературным дебютом поэт считал свой хотя и ученический, однако одобренный Н.С.Гумилевым и В.Я.Брюсовым сборник «Отплытье на остров Цитеру», с датой на титульном листе: 1912, хотя фактически книга вышла в конце 1911. Творческий 25-летний опыт виделся автором как путь от «Отплытья» к «Отплытию». Почти буквально повторив название, поэт стремился показать неизменность своей сверхзадачи на фоне эволюции поэтики и стиля. Книга оказалась итоговой также и потому, что поделила творческий путь Г.Иванова на 10-летний петербургский период и 15-летний эмигрантский. Итогом петербургских лет была книга избранных стихов «Лампада» (Пг., 1922), а «Отплытие», тоже составленное как избранное, знаменовало 15-летие жизни вне России. Еще в 1932 Г.Иванов задумал сборник под названием «Ночной смотр». Стихотворения из этой неосуществившейся книги вошли в «Отплытие». О дальнейшей эволюции замысла мы узнаем из письма (апрель 1936) владельцу издательства «Петрополис» Я.Н.Блоху: «Я могу с обратной почтой прислать «Избранные стихи». 26 новых плюс 40 из «Роз» плюс 30 из старых. Это

единственная комбинация, которую я хотел бы издать» (Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1994. Т. 3. С. 186).

В книгу включено не 96, как предполагалось, а 78 стихотворений. В первую очередь вошло 20. Они-то и представляют «Отплытие» как новый, восьмой по счету, сборник поэта. Следующий раздел — «Розы» — второе издание этой книги. Однако вместо предполагавшихся 40 (а всего в первом издании «Роз» было 41) во вторую часть включено 37 стихотворений. В последнем, третьем, разделе — 21 стихотворение вместо 30 первоначально намеченных. Они взяты из доэмигрантских сборников «Сады» (1921) и «Вереск» (1916). В целом же «Отплытие» скомпоновано по принципу обратной хронологии, однако внутри разделов хронологическая последовательность не соблюдается. В подзаголовке указаны две даты 1916—1936, но первая не точна. Включенное в «Отплытие» стихотворение «Горлица пела...» было написано в 1914. Все без исключения стихи первого раздела, т.е. собственно «Отплытия», печатались в 1926—1936 в периодике: в газете «Дни», в журналах «Современные записки», «Числа» и «Встречи». Разночтений, по сравнению с первыми публикациями, немного. В некоторых случаях правка нацелена на создание более пессимистического эффекта, по сравнению с более ранним журнальным вариантом. Основу сборника составили подборки в «Современные записки» (1931. № 47; 1932. № 48; 1934. № 55; 1936. № 62). Ко времени передачи рукописи в «Петрополис» уже были написаны и другие стихотворения, согласующиеся с тоном и смыслом стихов «Отплытия» (см. СЗ № 48, 50, 53), но в книгу они не были включены, что свидетельствует о тщательности отбора. «Выбор был превосходен, — писал *В.Вейдле*. — Однако новые стихи близки были к прежним, обновления не предвещали» (НЖ. 1993. № 192-193. С. 365). Даже если согласиться с этим мнением, то все же необходимо отметить, что на протяжении богатого эмигрантскими поэтическими книгами 1937 ни одна не может быть поставлена вровень с «Отплытием». Сам же Г.Иванов относил эту книгу «к основному ядру своей поэзии» (Ivanov G., Odojevceva I. Briefe an Vladimir Markov. Köln; Weimar, 1994. S. 30). О происхождении названия узнаем из письма Г.Иванова от 11 июня 1957: «И Ватто и Шотландия у меня из отцовского (вернее прадедовского) дома. Я родился и играл ребенком на ковре в комнате, где портрет моей прабабушки — "голубой" Левицкий висел между двух саженных ваз импер. фарфора, расписанного мотивами из отплытия на о. Цитеру» (Там же. С. 70). В «Отплытии», как и в более ранних сборниках, широко представлены реминисценции (Жуковский, Лермонтов, Кузмин, в особенности же Тютчев и Анненский). Литературные аллюзии — к Гейне, Верлену, Гумилеву, Мандельштаму и др. — способствуют выявлению индивидуальной тональности сборника. Однако сумму этих аллюзий и реминисценций *В.Ходасевич* истолковал как «характерные у Георгия Иванова заимствования у других авторов». Согласно категорическому суждению Ходасевича, поэт заимствовал «не материал, а стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора — именно то, что повторения не хочет и в повторении не нуждается» (В. 1937. 28 мая). С образом отплытия связана тема искусства («музыки»). «Если для философов, публицистов, искусствоведов тема умирания искусства лишь сигнал страшной жизненной тревоги, — писал *Р.Гуль*, — для человека искусства, для поэта, для Георгия Иванова это его собственное умирание, умирание его искусства, которым он ежечасно живет» (НЖ. 1955. № 42. С. 115). Однако социально-исторический мотив не главный, намечен он лишь пунктирно: «Душа человека. Такою она никогда не была». Она стала такой только в наше «темное», «грозное» столетие. Еще трагичнее этот мотив звучит в стихах, посвященных России. В целом же тема искусства решается онтологически, а не в историческом плане. Сиянье (оно же — душа поэта и душа поэзии — музыка) не зависит ни от чего. Сияние у Г.Иванова звучит как бессмертная, сводящая с ума «черная музыка Блока». Иногда сияние представлено в псевдо-визуальных образах — оно «видится» как «белой музыки крыло». «Только она одна не обманет». Музыка прощает даже то, «что жизнь никогда не простит», но «ничего не может изменить и не может ничему помочь» в ненадежном мире, который непредвиденно изменчив, который «оплывает как свеча», в котором «рассыпается пылью гранит». Этой предвечной энтропии музыка полярно противоположна,

т. к. только она никому не подвластна. «И полною грудью поется, когда уже не о чем петь». Но «под "невинными сладкими звуками", — писал *Ю.Терапиано*, — скрыта большая и горечь, и отчаяние, и надежда» (Круг. 1937. № 2. С. 161).

Полюса поэзии Иванова — неотвратимая грозная энтропия и лирический космизм — «предвечная тьма» и «смысл, раскаленный добела». Критика сосредоточивалась то на одном («демоническом»), то на другом (просветленном) пласте его лирической исповеди. Согласно *Г.Федотову*, «ледяное отчаяние напоминает врубелевского демона, и его поэтическое выражение порою столь же прекрасно» (Ковчег: Сборник русской зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1942). *А.Бем* отмечал в стихах Г.Иванова вместе с «совершенно исключительной музыкальностью» однообразный пессимизм, за которым чувствуется «холодное безразличие или гейневская ирония» (Меч. 1937. 4 июля). «Его поэзия... вертится в заколдованном кругу однообразных переживаний, закрепленных повторяемостью ритмического рисунка» (Меч. 1935. 13 янв.). *П.Бицилли* отмечал особенности словаря и стиля: «Можно было бы привести из сборника Г.Иванова множество примеров переосмысления слов, усугубления их смыслов, что достигается сочетанием сродно звучащих слов: «И слишком устали и слишком мы стары» (СЗ. 1937. № 64. С. 458—459). В отличие от критиков, видевших в Г.Иванове как бы двух разных поэтов — петербургского и парижского — Бем первый заговорил о единстве его петербургской и эмигрантской поэзии: «Несмотря на перемену в тематике стихов, Иванов мало изменился». Об «Отплытии» писали также *Г.Адамович* (ПН. 1937. 27 мая) и Н.Резникова (Рубеж. 1937. № 24).

Вадим Крейд (США)

«Распад атома» (Париж: Дом книги, 1938; Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2). Книга названа *В.Ходасевичем* «поэмой в прозе». Это произведение со сложным образным рядом, словно разворачивающимся в нескольких плоскостях на разных уровнях. Наиболее поверхностный грубый слой — «порнографический», вызвавший резкое неприятие у большинства читателей и часто шокирующий натурализмом в описании сцен совокупления, онанизма и разнообразных извращений: «Совокупление с мертвой девочкой» (Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 12). При внимательном прочтении становится ясно, что это — образ бесплодных попыток человека достичь гармонии с самим собой и с мертвым, остающимся равнодушным к герою миром: «Семя, которое не могло ничего оплодотворить, вытекло обратно» (Там же. С. 16). В другом слое разворачиваются навязчивые, нагнетаемые, как дурная музыка, образы «мирового уродства» и разложения, заявленные на первых же страницах: «Бледные выкидыши в зеленоватом спирту. В 1920 году в Петербурге этот спирт продавался для питья — его так и звали «младенцовка». Рвота, мокрота, пахучая слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль. Поразительное сходство запаха сыра с запахом ножного пота» (с. 13). Герой книги довольно типичен для русской зарубежной литературы этого времени — потерянный, растерянный, неприкаянный человек (с конкретной отсылкой к гоголевскому Акакию Акакиевичу, к маленькому человеку из «Записок сумасшедшего», безнадежно мечтающему о генеральской дочке в кисее — уличной девке — Психее — душе), отягощенный собственными амбициями и непрестанно предающийся рефлексии. («Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание», с. 8). Он тоскует о потерянной возлюбленной и находится в сложных отношениях с Богом: «Я думаю о различных вещах и, сквозь них, непрерывно думаю о Боге. Иногда мне кажется, что Бог так же непрерывно, сквозь тысячу посторонних вещей, думает обо мне» (с. 7); «Наши отвратительные, несчастные, одинокие души соединились в одну и штопором, штопором сквозь мировое уродство, как умеют, продираются к Богу» (с. 31). Герой видит человека атомом, частицей мира: «История моей души и история мира. Они переплетены, как жизнь и сон» (с. 11). «Каждый, как атом в ядро, заключен в непроницаемую броню одиночества» (с. 25). Книга — своего рода описание энтропии души, являющейся совокупностью атомов, эонов, уносимых потоком жизни и вместе с остальными частицами наполняющих и составляющих вселенную. Попытки героя осмыслить себя в мире приводят к его пониманию, что «приближение возможно только через ис-

кажение... Что тому, кто хочет пробраться сквозь хаос противоречий к вечной правде, хотя бы к бледному отблеску ее, остается один-единственный путь: пройти над жизнью, как акробат по канату» (с. 17). Бессмыслицу жизни олицетворяют у Иванова странные «зверьки» — «Голубчик, Жухла, Фрыштик, Китайчик, глупый Цутик, отвечавший на все вопросы одно и то же — "Цутик и есть". Была старая, грубоватая наружно, но нежнейшая в душе Хамка с куцым рыбьим хвостом» (с. 21). Эти придуманные зверьки трансформируют жизнь, доводя ее до абсурда, путем искажения «вытягивая» из слов непривычный смысл: «ногоуважаемый», «его высокоподбородие» (с. 21); этот прием — искажения смыслов, трансформации и нахождения новых образов — один из основных в «Распаде атома». На языке зверьков написаны заключительные фразы книги — письмо героя к комиссару, в котором сообщается о желании закончить «праздновать свои именины» (с. 34) — в стиле, напоминающем стиль последних фраз в «Записках сумасшедшего» Гоголя.

«Распад атома» — наиболее скандальная книга Иванова. Ее появление вызвало противоречивые отклики современников — от «бойкотирования» критикой и негодования до весьма высоких оценок. Парадигму оценок Иванов представил в письме к В.Маркову: «*Гиппиус* и *Мережковский* кричали на всех углах «гениально». Есть статья Зинаиды в каком-то из N Круга. Несколько подголосков из меньшей братии поддержали... Отношение большинства точно сформулировано в письме на просьбу «читатель, сообщите Ваше мнение об этой книге»... Ответ был текстуально такой: «Прежние русские писатели писали кровью, Георгий Иванов написал свой Атом г-ном» (Ivanov G., Odojevceva I. Briefe an Vladimir Markov. Köln; Weimar, 1994. S. 29). Наиболее восторженным можно назвать отношение к книге идейного триумвирата, состоявшего из Мережковского, Гиппиус и *Злобина*. Гиппиус на докладе общества «Зеленая лампа» говорила, что в книге «по-новому открывается вечное» с точки зрения современного человека («Черты любви» // Круг. 1938. № 3. С. 139). Гиппиус, защищая книгу от нападок критиков, обвинявших Иванова в безбожии и «вредности», говорила, что «так судящий не видит дальше героя» (с. 146), не имеет представления «ни о Боге, ни о безбожии, ни о человеке» (там же) и «поверил внешней, художественной и внутренней ошибке автора, всунувшего в руки героя револьвер» (с. 147). Гиппиус считала, что концовка произведения неудачна, т. к. «автор испугался «банальности» конца с чем-то вроде «просветления» (как случается у Толстого) и впал в худшую банальность, книгой не оправданную» (там же.). По ее мнению, смутное желание героя выразилось через Любовь, являвшуюся для него талисманом. В качестве главной преграды между книгой и читателями Гиппиус видела открытость и безбоязненное описание «тайных мечтаний многих» (с. 148), т. к. они «вовсе не желают, чтобы их тайные мечты были обнажены. Или искренно не допускают, что они у них есть» (там же). С другой стороны, «специальные любители сокровенных описаний» не найдут искомого, т. к. «подкладка книги» (там же), ее суть делает все это для них недостаточно острым. Согласно ее предположению, «людские загородки» могли помешать книге, но «пригладить ее, причесать, подстричь — невозможно: это значило бы ее уничтожить» (с. 148). Поэтому ей не казалась удивительной ситуация, при которой книга могла оказаться для современности «голосом вопиющего в пустыне» (с. 149), т. к. была рассчитана на «завтрашнего» человека. Иванов оценки Гиппиус не принял. Позднее в письме к *Р.Гулю* он писал: «У Вас есть статья Зинаиды об Атоме. А ведь она прямо бесилась от Атома и несколько воскресений у Мережковских говорила только о нем. И она же пустила в ход "первого поэта". Она была умница, я безумно ее любил и уважал. Но все было, как горох о стенку: могла бы и не восторгаться. Не говорю уже об остальных» («Переписка через океан» // Гуль Р. Одвуконь два. Нью-Йорк, 1982. С. 100). *Н.Берберовой* Иванов, удовлетворенный ее рецензией на его «Портрет без сходства», писал: «Хвалили меня, множество раз... и все это сплошь, вплоть до... Зинаиды Гиппиус "не то" не по существу, более умный и более глупый *Мочульский*» (Берберова. С. 538). По свидетельству Одоевцевой, Мережковский назвал «Распад атома» «изумительнейшей книгой двадцатого века» («Избранное». М., 1998. С. 682). В.Ходасевич, бывший в очень сложных отношениях с Ивановым, сослался на прозву-

чавшую в зале Лас-каз речь Мережковского, читавшего «Распад атома» в корректуре, о скором выходе книги. Мережковский заявил, «что она — гениальна» (В. 1938. 28 янв.). В.Злобин, друг и секретарь Гиппиус, не мог отозваться о книге плохо: он назвал ее своевременной и «бесконечно важной» («Человек в наши дни» // Литературный смотр. Париж, 1939. С. 158). Он считал, что книга незаслуженно, «даже не вызвав скандала.. провалилась в пустоту» (там же), возбудив отвращение у большинства читателей, причем не неприличиями, которыми «сейчас не смутишь никого», а посягательством «на тайные мечты» (там же). Злобин считал, что необходимо было «сорвать покров с человеческой души», чтобы «стала, наконец, явной та «неземная добродетель», которую не прошибешь ничем и на которой, как на благодарной почве, всходит пышным цветом «мировое уродство». Мир погибает не только от злодеев, но и от праведников. Этого сегодня идеалисты всех толков Георгию Иванову не забудут» (с. 159). Главной причиной попадания книги «под индекс» автор считал попытку Иванова соединить «человека, Бога и пол» (там же), отчего читателям становилось «не по себе». Злобин объяснял это тем, что «мировое уродство», преследовавшее Иванова «как некий дурной запах» (там же), держится на разделении этих понятий («безличный пол», бесполая личность и «анонимный абсолют, похожий скорее на дьявола, чем на Бога» (там же). Злобин полагал, что их соединение могло бы пошатнуть «мировое уродство», и отметил религиозно-общественное значение книги, в котором, возможно, Иванов не отдавал себе отчета. Он соотнес «Распад атома» с «Civitas Dei» Блаженного Августина, сообщив, что Иванов начал «одно из самых серьезных человеческих дел на земле» (с. 161). «Град Божий» должен быть заложен на глубине бездны, разверзшейся в душе современного человека, т. е. на глубине ада, предварительно его победив. Для этой победы нужно разрешить религиозную проблему личной любви, а Иванов, не сознавая этого, сделал из пола «некий абсолют» (с. 162), уничтожающий человека. Иванов этого и хотел, «стремясь, всеми силами, разложить атом человеческой личности» (там же), с исчезновением которой ад может превратиться в рай, и человечество встретиться с Богом.

В.Набоков счел книгу Иванова недостаточно профессионально написанной, и в рецензии на «Литературный смотр» иронизировал по поводу статьи Злобина «о книжице Г.Иванова «Распад атома». Автор статьи договаривается до бездн, стараясь установить, почему эта книжица была так скоро забыта. Ему не приходит в голову, что, может быть, так случилось потому, что эта брошюрка с ее любительским исканием Бога и банальным описанием писсуаров (могущим смутить только самых неопытных читателей) просто очень плоха. И Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда, никогда не следовало бы баловаться прозой» (Сирин В. // СЗ. 1940. № 70. С. 284). Если Набокова волновал эстетический аспект, то С.И. (вероятно, С.В.Иегулов, редактор журнала «Грань») был возмущен этическим. Автор рецензии явился выразителем «общественного мнения», вернее, мнения той косномещанской части общества, которую Иванов терпеть не мог. Сославшись на приведенное в монографии М.Гершензона «Декабрист Кривцов и его братья» (1914) восклицание о том, что мир может простить человеку пороки, глупость и бездарность, но не терпит «литературного отщепенства», критик написал о чувстве стыда, возникшем у него и его близких после прочтения книги. Иегулов подчеркнул, что это произошло «отнюдь не потому, что в самобичующих мыслях автора отразились капельки нашей собственной души» (Грань. 1939. № 2. С. 79—80). Между тем, как было отмечено, ненависть обывателей к книге Иванова базировалась именно на задетых им запретных струнах, о существовании которых им не хотелось бы знать. В качестве следующего аргумента рецензент привел цитату из «Идиота» Достоевского о том, что в сознании собственного ничтожества существует такой предел позора, после которого человек начинает ощущать в своем позоре наслаждение. Назвав книгу интересной «в качестве клинико-патологического случая для опытного психиатра», автор возмущался: «В острой форме негодования возникает вопрос о цели и назначении подобного не произведения, а просто странного литературного преступления» (с. 80). Ходасевич, знакомый со слухами о «замалчивании» книги «за непристойность и неэстетичность», считал, что оба мнения преуве-

личены. Как и Гиппиус, он был убежден, что нельзя обвинять в порнографии книгу, «далекую от тех специфических заданий» (В. 1938. 28 янв.), которые ставит перед собой порнограф, т. к. у автора не было намерения эпатировать читателя. Критик писал, что физиологические мотивы являются взвешенной частью того запаса образов, к которому обращается Иванов; хотя «внешнее содержание словесного натюрморта... определяется содержимым опрокинутого ящика для отбросов», «все эти некрасивые предметы подобраны, скомпонованы и изображены с отличнейшим живописным умением» (там же). В качестве недостатка критик выделил неспособность Иванова освободиться от характерной для его творчества «непреодолимой красивости», являвшейся одновременно и самой сильной, и самой слабой его стороной. В сборнике стихов Иванова «Отплытие на остров Цитеру», оконченном одновременно с «Распадом атома», аналогичная художественная структура, хотя «Распад атома» и нельзя было давать барышням. Ходасевич охарактеризовал книгу как «несколько растянувшееся стихотворение в прозе», в самых «раскованных» страницах текста которого лиризм был наиболее очевиден. Главное уродство критик видел не в мире, а в личности самого героя, разочарованного в Боге и в искусстве. Герой не перерос искусство, как ему казалось, а не дорос до него; его уши были заложены, и потому он неточно цитировал Пушкина. Ходасевич, вероятно, полемизировал с докладом Гиппиус, т.к. писал, что Иванов «своего очень мелкого героя попытался выдвинуть в выразители очень больших тем, будто бы терзающих современное человечество». Р.Гуль, симпатизировавший Иванову, через 17 лет после выхода книги в обзорной статье о творчестве Иванова назвал книгу «рискованным манифестом на тему умирания современного искусства» (НЖ. 1955. № 42. С. 115). Он дал объяснение «замалчиванию» книги, сославшись на литературный анекдот, ходивший по Парижу вскоре после выхода книги: Ходасевич, «поэтический враг» Иванова, якобы обратился к редактору «Последних новостей» Милюкову «с мольбой во имя сохранения русской семьи в зарубежье, во имя всех лучших традиций русской общественности обойти молчанием "Распад атома". Обращение было анонимно. Подпись: "русская мать"... Рассылала ли "русская мать" письма в другие редакции — неизвестно. Но заговор молчания создался» (там же). Гуль считал, что в таком положении Иванов был виновен сам: «Его вина состоит в чрезмерности пощечин общественному вкусу. В стремлении к "эпатажу" Иванов уснастил свою книгу нарочитой и грубой порнографией... Но "эпатаж" не удался. Вымученная и никчемная порнография, как бумеранг, ударила по автору, убивая то интересное, что в книге есть. А в "Распаде атома" есть прекрасные страницы, написанные с той искренностью сердца, которая всегда сопутствует большой одаренности» (с. 116). Свое мнение Гуль выразил и в письме к Иванову от 14 мая 1955: «Вы не правы, сейчас меня не стошнило, меня стошнило гораздо раньше, когда "Рапад" только что вышел... Хоть и тошнит, но "Распад" ценю очень» («Одвуконь 2...». С. 116). *Г.Струве* затруднился дать «Распаду атома» определенную жанровую формулировку. Он был хорошо осведомлен о всех баталиях в связи с книгой и отметил, что «против этой книги... якобы был создан заговор молчания» (Струве. С. 316), т. к. ни в «Современных записках», ни в «Русских записках», ни в «Последних новостях» не было отзывов. Рассказы об обратившемся к Милюкову от лица анонимной «русской матери» Ходасевиче он назвал явно неправдоподобными слухами. Струве не был согласен и с мнением Злобина о соединении в книге человека, Бога и пола, но поддержал точку зрения Гуля, в частности, его рассуждения о том, что мысли Иванова об умирании искусства выражали крайнюю степень того нигилизма Иванова, который Гуль назвал «экзистенциализмом». В целом оценка Струве не была слишком восторженной, хотя он заметил, что «некоторого внимания книжка Иванова заслуживает — и как симптом, и как комментарий к Иванову-поэту» (с. 317), т. к. является своеобразным «манифестом» умирания искусства.

А.А.Аксенова

«Третий Рим. Художественная проза. Статьи» (Tenafly, N.J.: Эрмитаж. 1987; переиздания: «Стихотворения. Третий Рим» (М., 1989; Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2). Впервые: СЗ. 1929. № 39, 40; Числа. 1930. № 2/3. Отдельные главы печатались

в «Последних новостях». 1928. 27 мая, 5 и 30 августа; 1930. 6 мая. Замысел романа возник в ходе работы над «Петербургскими зимами», тема которых, по определению автора, — «быт литературного Петербурга». В «Третьем Риме» тот же петербургский период показан на другом материале. Этот мир столичных бюрократов, титулованных марксистов, вельможных шпионов, профессиональных шулеров; все они способствуют разрушению империи. Художественный опыт «Петербургских зим» распознается и в «Третьем Риме», главные и второстепенные персонажи которого основаны на прототипах (М.Кузмин, Н.Клюев, Г.Распутин и др.). Судьбы героев непосредственно влияют на судьбы государства, ведут его к гибели. Роман для самого Иванова явился способом осмысления исторической катастрофы, ее скрытых от поверхностного наблюдателя пружин. Между «Петербургскими зимами» и романом столь же явная творческая преемственность, как и очевидная последовавшая связь между «Третьим Римом» и «Книгой о последнем царствовании», первоначально задуманной как роман. Публиковавшиеся в те же годы беллетризованные мемуары, продолжающие «Петербургские зимы», нередко напоминают сцены и эпизоды из «Третьего Рима». Наглядны совпадения некоторых подробностей в романе и в очерке «Петербургское» (Сегодня. 1929. 20 окт.).

Первая часть книги отличается от второй стилистически. Одна написана в жанре традиционного исторического романа. Другая — напечатанная с подзаголовком «Отрывки из второй части романа» — обнаруживает знакомство с французским сюрреализмом. Редакторы «Современных записок» видели в опубликованных в этом журнале 18 главах начало масштабного эпического полотна. Так же воспринял их критик журнала «Воля России»: «"Третий Рим" — роман, очевидно, большого масштаба... Чувствуешь несправедливость деления на форму и содержание, как только дело касается такого значительного писателя, каким сразу же показал себя Г.Иванов» (Воля России. 1929. № 7. С. 109). Формально произведение осталось неоконченным. Однако и сюжетная линия, и судьбы героев логически завершаются событиями февраля 1917, крушением Российской империи — Третьего Рима. «Бросил писать, потому что надоело — конца края было не видно, писать трудно... Был скандал в "Современных записках"», — вспоминал в 1946 Г.Иванов (Ivanov G., Odojevceva I. Briefe an Vladimir Markov. Köln; Weimar, 1994. S. 46). Писать стало трудно лишь тогда, когда возникло чувство, что замысел исчерпал себя. Роман завершается тремя главами-эпилогами, опубликованными в «Числах». Здесь насыщенное рельефными деталями изобразительное повествование сгущается до степени сюрреализма, приводя на память строки «Петербургских зим». «И когда думаешь о бывшем «так недавно и так давно», никогда не знаешь — где воспоминания, где сны». В центре повествования — правовед Борис Николаевич Юрьев, посещающий салоны высшей знати, богемные сборища и шулерские притоны. Таким образом дается охват разных социальных слоев.

О «Третьем Риме» писали *М.Слоним* (Воля России. 1929. № 7), *П.Пильский* (Сегодня. 1929. 22 окт.). П.Пильский считал, что «Третий Рим» не представляет труда комментировать, используя «Петербургские зимы». В обеих книгах «пронзают нарочно отточенные острия, автора увлекает нажим, заманивает яркая краска, соблазняет гротеск...» К героям романа Г.Иванов «относится страстнее, поэтому желчнее, злее. Разумеется, как романист он скрывает эти чувства... В этом отношении у Г.Иванова есть сильный враг — его темперамент, его внутреннее беспокойство, тайная ядовитость, его без отдыха работающие уксусные заводы... Он сочинитель уродов, сладострастный создатель пугающих гримов». «И все-таки, — пишет в заключение Пильский, — роман Георгия Иванова правдив, он талантлив, его достоинств не убавляет допущенная в иных местах злая карикатурность...». Рецензент «Воли России» писал о языке романа как о выражении внутренней жизни духа. «Язык Г.Иванова — удивительно простой и ясный — как нельзя лучше передает то внутреннее напряжение, ту душевную настороженность, с какой он описывает людей, стоящих по ту сторону «общественной добродетели»... Чувствуется, что это не просто занимательный рассказ о специальных нравах известной части петербургского общества. Во всем этом «бездна нам

обнажена с своими страхами и мглами». И мы предчувствуем, углубляясь в чтение... что «нет преград меж ей и нами» (с. 110).

Вадим Крейд (США)

ИВАСК Юрий Павлович (1907—1986)

«Константин Леонтьев (1831—1891): Жизнь и творчество» (Берн; Франкфурт-на-М.: H.Lang, 1974). Впервые: В. 1961. № 118; 1962. № 121, 124-131; 1963. № 133-140; 1964. № 146-151. Книга Иваска — это творческая биография, сочетающая в себе жанры биографического, психологического романа и исследования, основанного на изучении воспоминаний, писем, очерков Леонтьева, на результатах работы в библиотеке Св. Пантелеймоновского монастыря на Афоне, бесед с афонскими иноками. Иваск, по его собственному определению, создал большую «поэму жизни» Леонтьева, в которой ценил прежде всего то, что было близко ему самому, — увлечение Византией, эстетизм, стремление сочетать антиномии жизни (красоту и веру). «Утверждая красоту не в искусстве, а в жизни, утверждая ее так страстно, как никто еще в русской и, может быть, даже в мировой литературе, Леонтьев, сам того не ведая, прославлял в земном мире то, что достойно спасения, преображения в Новом Иерусалиме, в Царстве Божием или в какой-нибудь другой «утопии», без которой человечество до сих пор не соглашалось жить» (Здесь и далее цит. по: Иваск Ю.П. Константин Леонтьев // Константин Леонтьев: Pro et contra. СПб., 1995. С. 598). Леонтьевскую философию истории Иваск считает малоинтересной, открытые им «законы» триединого процесса развития цивилизации сомнительными, его принудительные способы лечения современного «устарелого человечества» реакцией или монархическим социализмом — непригодными, мысль о том, что эстетический критерий объективнее всех других критериев — религиозных, политических, социальных, научных, — спорной. Он ценит основной принцип леонтьевской эстетики: «...что хорошо в искусстве, хорошо и даже еще лучше в жизни: вся эта увлекательная борьба добра и зла — в особенности если принимать в ней самое деятельное участие («алкивиадствовать»)! Существенны и антиномии Леонтьева: нужно отречься от мира во имя спасения души, но все же нет ничего прекраснее земной греховной жизни. Это не простое противоречие, за которое его упрекал Вл. Соловьев, а именно антиномия — мучительная, но вдохновляющая» (там же). Лучшее в Леонтьеве, по Иваску, — «это разные образы красоты, вся поэма его жизни и герой этой поэмы — ненасытный эстет и неудовлетворенный метафизик» (с. 600). Иваск разделяет многие мнения, высказанные *Н.Бердяевым* в книге «Константин Леонтьев (Очерк из истории русской религиозной мысли)» (Париж, 1926), в частности, мнение об андрогинной природе Леонтьева, о «муже-женственном» строении его души.

Иваск прослеживает этапы жизни и творчества Леонтьева, распадающиеся на две половины: до и после религиозного «переворота» 1871 (чуда его спасения от смертельной, как ему казалось, болезни — холеры, благодаря тому, что он поверил в существование Божьей Матери и молился ей); обе половины объединены поиском счастья в красоте, а вторая половина отмечена еще и поиском спасения от гибели. Леонтьев для Иваска остается эстетом, не сумевшим преодолеть гордыню и скрыть «того Алкивиада» под монашеским клобуком. Первая половина — это детство, учеба в Московском университете, где он изучал медицину, знакомство с И.С.Тургеневым, который ввел его в литературные круги; участие в Крымской кампании в качестве военного лекаря; женитьба на Е.И.Политовой, дочери мелкого торговца-грека; взаимоотношения с женщинами, с племянницей Машей — М.В.Леонтьевой (1847—1927), сыгравшей существенную и неразгаданную роль в его жизни; с А.Григорьевым, в котором его привлек преувеличиваемый им «эстетический аморализм»; карьера в азиатском департаменте Министерства иностранных дел — от драгомана, секретаря до консула (с 1863 по 1871 — служба на Крите, в Адрианополе, во Фракии, Белграде, Тульче, Янине, Салониках), вторая половина в главных вехах связана с жизнью на Афоне, в Оптиной Пустыни, Сергиевом Посаде. Иваск видит Леонтьева сквозь призму мифа. Леонтьев для него «Нарцисс по натуре, Алкивиад по влечениям, себялюбец, который собою удовлетворен не был, жизнелюбец, которого вдруг начала одоле-

вать беспричинная тоска», «евангельский Богатый Юноша, у которого денег было мало, зато было много мыслей — было огромное культурное наследие: в нем продолжала жить классическая Греция (культ прекрасной плоти), ренессансная Италия (культ творческой личности) и вольтерьянская Франция (скептицизм); в нем жил и европейский романтизм (мечтательство)... его волновала современная политика...» (с. 399). В его пестром эстетизме, сочетавшемся с мрачной эсхатологией, находили нечто декадентское. Иваск считает «попутчиками» Леонтьева французских писателей — эстета и «сатаниста» Ш.Гюисманса и Л.Блуа, дерзновенно захотевшего стать святым. Основные слагаемые леонтьевской религии, по Иваску, — страх Божий, спасение души, греческое православие. Леонтьев-церковник искажал дух Евангелия, проповедуя христианство как религию не любви, а страха, но все же предпочитал изображать не страх, а страсть. В этом Иваск видит один из парадоксов жизни и творчества Леонтьева. Еще один парадокс в том, что «вера в Бога, в православие не убила в нем Нарцисса и Алкивиада... черное монашеское христианство неожданно привело к творческому возрождению "пестрого" светского язычества» (с. 402). Автора книг — сборника «Восток, Россия, славянство», романов «Одиссей Полихрониадес», «Египетский голубь» — Леонтьева-полумонаха Иваск считает мыслителем и художником более зрелым, ярким и соблазнительным, чем Леонтьева-консула. Аскеза не убила, а возродила Леонтьева-эстета. Иваск называет его душу «языческой или ренессансной»: она «томилась в кельях и храмах, но томилась она и на свободе, в миру» (с. 414). Иваск характеризует Леонтьева как сторонника византийско-русского самодержавия; византизм для него — «кесаризм римского языческого происхождения, в нравственном мире — это христианское разочарование во всем земном», отрицание всеобщего благоденствия на земле и западного, преувеличенного представления о земной личности, вера «в блаженство не здесь, а там, в Царствии Небесном» (с. 430). Иваск называет Леонтьева «дитем века» — «шестидесятником по воспитанию», но «шестидесятником-еретиком», ополчившимся «против подавляющего большинства своего поколения — «ортодоксальных» атеистов и материалистов» (с. 440). Иваск видит в Леонтьеве исключительное явление в русской литературе: «Лучший Леонтьев, — по его словам, — это Леонтьев фрагментарный, состоящий из писем, записок и отрывков, которые хочется вырезать из его растянутых романов и статей. Леонтьевский жанр — это жанр записной книжки...» (с. 477). Иваск считает его предшественником В.В.Розанова, но в «Уединенном» слышит «другие интонации» — «мещанско-чиновничий говорок и немало притворства, юродства наряду с гениальными озарениями; у Леонтьева — дворянская манера изложения, благородный язык, но не выверенный, подсушенный, а небрежный, очень живой», без «той манерности, которая была у Розанова в его ужимках и прыжках» (с. 476). Леонтьев и Розанов, на взгляд Иваска, — писатели «гениальные по размаху», но не гении, «они были необыкновенно одарены, проницательны, какие-то тайны мира им приоткрылись, но свое высшее знание — тайновидение они не сумели полностью передать» (с. 581).

Завершает книгу составленная Иваском библиография трудов Леонтьева и отзывов о его творчестве. По словам *С.Левицкого*, «образ Леонтьева под пером Иваска встает как живой и все же до конца не разгаданный, имманентно-загадочный... Леонтьев был по природным склонностям Нарцисс, сугубый эстет, который впоследствии, под влиянием религиозного страха, обратился к православию... Особенно глубоко показана борьба потенциально аморального эстета — и верующего православного христианина в душе Леонтьева» (НЖ. 1977. № 129. С. 287—288). На книгу Иваска откликнулся также «Вестник русского студенческого христианского движения». 1977. № 121.

Т.Н.Красавченко

«Хвала» (Вашингтон: V.Kamkin, 1967) — третий сборник стихотворений Ю.П.Иваска, знаменующий новый этап в творчестве поэта. Иваск решительно отходит от канонов «парижской ноты» *Г.Адамовича*, призывавшего «писать о самом главном», — о страдании, одиночестве, о смерти, о Боге. Из 47 стихотворений сборника «Хвала» — 20 посвящено различным городам, храмам и памятникам Мексики; в Мексику Иваск неоднократно возвращался после первого

путешествия в 1956. Духовный переворот, по мнению *А.Р.Небольсина* связан с путешествием Иваска в Мексику. «Здесь он как-то по-новому взглянул на мир, ощутил, что по существу живет второй нежданно дарованной ему жизнью, ибо чудом спасся во время советской, затем нацистской оккупации Эстонии в 1940 и 1941 годах, в конце войны оказался на Западе среди перемещенных лиц, голодал во время войны и в первые послевоенные годы... Мексика дала новый импульс поэзии Иваска, и с тех пор радость, доверие к свету становится основой мирооощущения поэта» (Человек. 1992. № 4. С. 183). В неопубликованных заметках «Попытка самопознания в поэзии» (Архив Амхерст колледж, США. Коллекция Ю.П.Иваска) Иваск определяет основную тональность стихотворений, вошедших в сборник «Хвала»: это «радость прежде всего, радость, в которой познается бытие — в противоположность экзистенциалистам, которые познают бытие в тревоге (Angst). Хвала друзьям и подругам. Хвала городам Греции, Италии, Португалии, а также Мексики. И другим странам». Однако, по замечанию Адамовича, «иностранные имена, преобладающие в "Хвале", не заглушают ее основной тональности, по существу очень русской» (НЖ. 1967. № 88. С. 275).

В письме Иваску (июль? 1967. Архив Амхерст колледж. Коллекция Иваска) Адамович признается: «Читаю "Хвалу" и удивляюсь — отдавая все должное, что "Хвале" полагается! — до чего мы с вами разные люди! Ваши стихи чрезвычайно "свои", очень своеобразны, никто нигде таких не пишет, но для меня это немножко стихи с Марса или с Луны. Не думайте, что это упрек: наоборот, я восхищен Вашей "непохожестью" ни на кого, хотя и не понимаю Вашего восторга ко всему, что вокруг нас. Не понимаю того, что сказано и выражено в названии, или вернее — не разделяю». Адамович полагает, что сущность «Хвалы» помогла бы понять Библия: «Все добро зло». И это несмотря на то, что «Иваск знает, конечно, во что люди превратили жизнь, и нет-нет в его стихи да и пробьется щемящий, меланхолический звук. Как бы ни казалось голословно такое утверждение, самые его гимны земле и нашему земному существованию подернуты грустью и ею облагорожены. Но радости и эстетико-морального упоения все же больше, и возникает радость по самому неожиданному поводу» (НЖ. 1967. № 88. С. 275). И потому «читателю трудно отделаться от зависти к автору, наделенному редкой способностью очаровываться в нашем житейском окружении всем, на нем нет налета грубости, тьмы и злобы» (там же). «В Иваске весь центр тяжести в том, что он все чего-то ищет, не может усидеть сиднем и, главное, не может поймать самого себя, — полагает *А.Бахрах*. — Сегодня его обольщает Мексика (был в ней семь раз, пишет он), завтра Лиссабон, или (по местному выговору Лишбу, что милее его уху, потом Греция, Рим... Вполне очевидно, что его рай — а он упрямо утверждает, что рай именно на земле — рай кочующий. Все это, конечно, признаки внутреннего беспокойства, «неуемности», как сказал бы *Ремизов*, скорее, чем неусидчивости» (НРС. 1979. 13 мая).

А.Н.Богословский

«Золушка» (Нью-Йорк: Изд. журнала «Мосты», 1970) — четвертый сборник стихотворений продолжает намеченную в сборнике «Хвала» тему прославления поэтов, писателей и художников. Среди тех, кого воспевает Иваск, Сапфо, Пиндар, Дж.Херберт, Ф.Гельдерлин, У.Бекфорд, Э.Дикинсон, Гоголь, Достоевский, Ахматова, *Цветаева*, *Г.Иванов*, Феофан Грек, Дионисий, Пьеро делла Франческо, Сурбаран, Дюрер. Внимание *Г.В.Адамовича* привлекло (еще до выхода книги в свет) ключевое стихотворение сборника «Бесприданница», возможно, в связи с тем, что в «Бесприданнице» с большой силой звучит «унаследованная от русской литературы тема России-(Золушки)». (Ю.Иваск «Попытка самопознания в поэзии». Архив Амхерст колледж. Коллекция Ю.П.Иваска). «Стихи — "Бесприданница", очень хорошие ("Стародавние, подмосковные"...) Хорошо особенно "италийское небо синее". Но один упрек, — простите: "рыданьице". Слишком очевидно, что для рифмы с "бесприданницей". И слово само по себе сентиментально-неприятное. Переделайте пожалуйста, очень прошу» (Г.В.Адамович — Ю.П.Иваску. 15 декабря 1969. Архив Амхерст колледж. Коллекция Ю.П.Иваска). Но Иваск не последовал совету Адамовича и не внес изменений в текст стихотворения. После выхода «Золушки» в свет Адамович писал Иваску: «Золушка». Я, конечно, напишу о ней в «Н.Ж.», в де-

кабрьском номере... Стихи очень «Ваши», с Вашей детской мудростью, обманчивой небрежностью и не обманчивой благожелательностью к миру и жизни. Я со многим не согласен. Но это дело мое, к Вам не относящееся». (Г.В.Адамович — Ю.П.Иваску. 23 авг. 1970. Архив Амхерст колледж. Коллекция Ю.П.Иваска). В рецензии на «Золушку» (НЖ. 1971. № 102) Адамович отметил словесное мастерство Иваска, подчеркнув, что «со словами он делает, что хочет, играет ими с вызывающей вольностью, ни с чем, кроме своей прихоти не считаясь» (с. 285). Адамович приходит к выводу, что поэзию Ю.Иваска пронизывает «любовь к миру, крепкое доверие, ко всему доброму, что в мире еще улавливаем, ко всему прекрасному, что в течение веков человеческими руками было создано... В соединении с большой литературой и общей культурой это придает собранным в "Золушке" стихам подкупающую, неподдельную прелесть» (с. 286). Э.М.Райс в статье, посвященной выходу «Золушки» (В. 1970. № 277) констатирует, что «бескрасочная "парижская нота" выдохлась и все мы ощутили потребность в чем-то ином» (с. 133). Это иное Райс усматривает в «раскрепощении зрительной стихии», которое «началось по-настоящему только у футуристов» (с. 132). Иваск, по мнению Райса, «может оказаться одним из наиболее вероятных обновителей зарубежной русской поэзии, именно благодаря своей выраженной склонности к словесной пластике» (с. 133). Подчеркивая «мягкую приглушенную манеру письма Ю.Иваска», Райс отмечает и «утонченную графику его кажущихся небрежных эстампов, непринужденную грацию опытного и культурного мастера слова, наделенного глазом живописца. "Золушка" — серия эскизов, за прихотливой легкостью которых чувствуется уверенное и не нарочитое словесное мастерство» (там же). «В целом, при высоком и тонком мастерстве автора, стихотворения его выглядят как легкие эскизы, наброски, зарисовки на полях какой-то еще не написанной книги. В этом их прелесть и, сколько бы автор еще не писал, книга эта, вероятно, закончена не будет» (с. 136), — заключает Э.М.Райс.

А.Н.Богословский

«Играющий человек: Поэма» (Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1988). Впервые: В. 1973. № 240-242. Автобиографическая поэма, название навеяно одноименной книгой голландского культуролога Й.Хейзинги «Homo ludens» (Харлем, Нидерланды, 1938), для которого культура рождается из детской, непосредственной потребности человека в игре; играющий человек — это художник. Основные темы поэмы — играющий человек, живущий вне времени, и тема рая — одновременно на земле и на небе. Эпиграф к поэме — стихи поэта А.Добролюбова: «Неба нет и не будет вовек / Пока мир весь в него не войдет». Импульс к созданию поэмы дал Иваску любимый им образ св. Луиджи Гонзага: юноша, играющий в мяч, — образ, совмещающий как будто бы несовместимые начала — святости и игры. Иваск назвал свою поэму, воплощающую идеи поэзии как игры и игры как радости жизни, «священной радости», «гимном благодарения»: поэт, человек, «с горя резво играющий», славит Господа. Не в силах избавить человечество от зла, «он может открыть двери в рай» (Пахмусс Т. Об авторе «Homo ludens» // Иваск Ю. Играющий человек. С. 7). Играющий человек, по Иваску, приближает к раю человечество, пребывающее в аду. В поэзии Иваск видел одну из возможностей «раетворчества».

Поэма состоит из двух частей. В первой — изложение событий жизни поэта сочетается с размышлениями об основах бытия, историческими отступлениями. Поэт вспоминает московское детство, Арбат, поездки в подмосковное Суханово, юность в Эстонии — Суомии, «боратынское седое море» (с. 19), Юрьев/Дерпт-Тарту, где он был студентом-юристом («туг-на-ухо провинциальный город», с. 21), Изборскую землю, Печорский монастырь, историка Н.Е.Андреева и писателя *Л.Ф.Зурова*, приезжавших в Печорский край в конце 30-х, встречи с поэтом *И.Чинновым* в Риге, а под Ревелем и в Германии — с поэтом, художником-графиком Карлом Гершельманом, «кто Играющего человека / Давно мне подсказал Рай игру Сегодняшнего — будущего века...» (с. 35), гостеприимный дом в Базеле фольклористки Е.Э.Малер, издавшей книгу о заплачках и свадебных обрядах Печорского края, о знаменитых «воскресениях» у Мережковских в Париже, о Ремизовых, *М.Цветаевой*, об учебе в Гамбурге, об аспирантуре в Гарварде. Преобладающая тональность — печаль, щемящее ощущение утраты. Лейтмотив — «Все умерли / Не

умирают игры...» (с. 12). И среди обертонов поэмы — насмешливо-любовно-ироническое отношение к прошлому и жизни вообще. Можно говорить о поэтической живописи-графике Иваска, выразительно, лаконично — штрихами создающего образы городов, в которых побывал; портреты литераторов, философов, с которыми встречался: «Затравленная, гордая Марина / Цветаева» (с. 40), «Безукоризненный пробор: *Иванов* / *Георгий* Горбоносый. Мокрый рот» (там же); «С иголочки одетый / ...Манеры правоведа» — об И.Чиннове (с. 34); «Затейливый, сияющий *Набоков*, / Убийца Достоевского, игрок: / Но не азартный. Гоголь у истоков: / Играющий словами. Хитрый слог / С ходами шахматными: чемпионный!» (с. 60). Поэма — поэтический «остров» автора, его поэтическая автобиография, насыщенная его литературными впечатлениями разных лет, аллюзиями, реминисценциями, скрытыми и явными цитатами, перекличками: здесь русские классики — Пушкин и его современники (особенно Баратынский, один из самых любимых поэтов Иваска), Гоголь, Достоевский, его любимая Цветаева, Пастернак, эмигранты Н.Моршен, В.Марков. Обыгрываются поэзия «святого Мандельштама» (с. 40), эссе *Г.П.Федотова* «Эсхатология и культура», стихи Б.Новосадова (1907—1945), поэта, умершего в советской тюрьме в Ревеле: «Бориса Новосадова словами / Бичую бьющими: "вождей вожжами" / Короче не сказал бы Ювенал» (с. 45). Очевидны англоязычные предпочтения Иваска: поэты-метафизики XVII в. — Дж.Донн, Дж.Герберт, «юродивый, изящный шут барочного играющего рая» (с. 63) Р.Крэшо, «мелодичный» Г.Воэн, романтик XIX в. Джон Китс, американская поэтесса Э.Дикинсон, из XX в. — У.Б.Йейтс. Отдельные стихотворения в первой части посвящены памяти *Вяч.Иванова*, *Г.Адамовичу*, *В.Вейдле*, отцу Александру Шмеману, поэтам — У.Тьялсме, Э.Райсу, *В.Перелешину*, И.Бродскому, Д.Бобышеву, И.Чиннову. Лирическое повествование поэмы периодически прерывается эпическими отступлениями в историю России, Германии, упоминанием историко-политических реалий «земного ада»: «Свидетелями были мы погрому, / Который наречется Октябрем...» (с. 16). И тут же ироническая оценка философии «игры»: «Что игры, если раздается стон!» (с. 25), но следует не отказ от нее: «...Но тоже были игроками / Те жертвы торжествующего зла...» (с. 26) — возможно, это о всеобщем российском, вольном или невольном, участии в «игре», именуемой «утопия». Иваск — «счастливый мистик» (по определению американского слависта Л.Диенеша (On poetry of Yuri Ivask // World literature today. 1979. № 2. P. 234), играющий в «свою утопию». Для него «ад не вечен, вечен рай» — таков эпиграф ко второй части поэмы, насыщенной образами Дантова «Рая». Поэт верит в то, что истинное существование человека — в радости, заставляющей его забыть время. Завершается поэма апофеозом религиозному чувству, открывающему двери в рай поэту, верящему в то, что все в преображенном виде спасется. Поэт размышляет о физических формах своего существования после того, как он оставит свою человеческую оболочку: «Кем буду: Денди или Лорелеей? / Зеленой розой, золотистой кошкой? / Хотя бы и лазоревой картошкой... / Играй, расти, мяукай! Или: вей!» (с. 126). Иваску близко учение Оригена об апокатастасисе (восстановлении всех, всеобщем очищении и искуплении), сочетавшееся для него с восточным учением о теозисе — обожествлении человечества. В раю, изображенном в поэме, люди и животные поют на языке, напоминающем одновременно возгласы индейцев и звуковые эксперименты русского поэтического футуризма. Поэма построена на сплаве поэтического и философского, метафизического типов мышления, на контрастах — высокого, серьезного и комического, низового, т. е. на эстетике необарокко, на модернистской игре временными и пространственными планами. Повествование затемнено сложными, многоуровневыми ассоциативными метаформами, в языке присутствуют неологизмы, архаизмы, коллоквиализмы; ощутима связь с традицией, восходящей к русской поэзии XVIII в. (Державину) и достигшей высшего предела в XX в. — в творчестве Цветаевой. Критики находили истоки «сюрреализма» Иваска в поэзии О.Мандельштама и обэриутов (Евдокимов В. Маньеризм и трагизм «играющего человека» // ВРСХД. 1978. № 127). «При чтении "Homo ludens" особенно бросаются в глаза стремительность внутреннего движения поэмы, звуковые эффекты, удачные остроты, яркая мозаика образов, поток личных ассоциаций, шутливая

и диссонирующая звуковая инструменовка поэмы, дразнящие половинчатые рифмы, фантастические образы и частые переносы слова в строке» (Пахмусс Т. Указ. соч. С. 7—8).

Т.Н.Красавченко

ИЛЬИН Владимир Николаевич (1891—1974)

«Эссе о русской культуре» (СПб.: Акрополь, 1997). Статьи В.Н.Ильина о русской культуре и литературе, печатавшиеся в 1930-е — 1970-е в журналах русского зарубежья, впервые собраны в настоящей книге. Наиболее ранние работы под названием «Этюды о русской культуре» печатались в «Вестнике русского студенческого христианского движения» в 1931. Они состоят из пяти этюдов: I. «Блок и Россия (Эсхатология любви)»; II. «Достоевский и Гоголь»; III. «Лесков»; IV. «Чайковский, Тургенев и Толстой»; V. «Н.Федоров и преп. Серафим Саровский». Статьи «Лесков» и «*Ремизов* и Розанов» печатались в 1964 в журнале «Возрождение» под общим названием «Стилизация и стиль». Стиль самого Ильина весьма метафоричен, он пишет: «Розанов явился как раз вовремя и со своей религиозно-сексуальной тематикой, и со своим футуристическим стилем "оксюморон". В зале, где сидели надушенные дешевыми духами «вавилонской блудницы» пуритане позитивизма, атеизма и материализма, нужен был удавшийся скандал, такой, чтоб все это «общество покровительства бездарностям» разбежалось куда попало... И ярость многих против Розанова — это ярость мышей и крыс, которых погладила бархатная лапка гениального кота» (с. 187—188). Из «Возрождения» перепечатаны статьи Ильина об И.Анненском, В.Брюсове, *А.Белом*, Ф.Сологубе, *Д.С.Мережковском*, М.Булгакове («Ведьмы и коты в сапогах и без сапог»), о философах *Н.О.Лосском*, П.А.Флоренском. В статье «Памяти Д.С.Мережковского» (1965), отмечая, что писатель весь «ушел в эрудитную прозу, эссеизм и критику» (с. 307), Ильин высоко оценивает его очерки, посвященные Гоголю: «Ведь вся левацкая критика, до коммунистической включительно, по сей день показывает свою бездарность и пошлость именно на теме Гоголя» (с. 310). Главную заслугу Мережковского критик видит в «преодолении социально-политических «праволевых» критериев в аксиологии, то есть в учении о ценностях. И не только в философии и в искусстве, но и в отношениях людей друг к другу. Кажется, первый из наших мыслителей и писателей Д.С.Мережковский, а с ним некоторые из нас, в том числе и пишущий эти строки, твердо стали на той позиции, что освобождение от левореволюционной тирании и связанной с нею тирании общих мест и банальностей, вроде контроверз «прогрессизма», революционности и проч., надо искать не в противоположном направлении на той же плоскости, но в иной плоскости и в ином плане ценностей. Это значит, что надо спасаться не от левизны в правизну и от правизны в левизну, не от коммунизма в фашизм и от фашизма в коммунизм... но ввысь и «по нормали» (с. 314—315).

Одна из наиболее значительный статей Ильина — «"Вехи" и русский Ренессанс» (1968), в которой он утверждает, что главные враги русской свободы были сами русские «освободители» и авторы так называемого «освободительного движения». «Жестокий кризис революции, социализма и революционной интеллигенции был ознаменован появлением такого сборника, как "Вехи". И теперь еще все оценки "Вех" остаются на месте, и о "смене Вех" могут мечтать только предатели права, свободы и культуры, вообще говоря, человечности» (с. 354). Развивая эти мысли, Ильин пишет: «Народничество — настоящая раковая опухоль русской интеллигенции XIX века и так называемой "учащейся" (на деле — совсем не учащейся, а только политиканствующей) молодежи... Не удивительно, что эта раковая опухоль, когда подоспела подходящая конъюнктура в виде мировой войны, которую революционеры-пораженцы ждали с нетерпением, дала с такой легкостью и быстротой марксистско-коммунистические "метастазы" и привела к крушению России и ее культуры» (с. 357). Из «Нового журнала» в сборник вошли статьи о *Вяч. Иванове*, «Достоевский и *Бердяев*», «По поводу «Апофеоза беспочвенности» *Л.И.Шестова*», несколько статей (о *С.Л.Франке*, Л.Шестове и др.) — из «Вестника РСХД». К сборнику приложена библиография работ В.Н.Ильина.

А.Н.

ИЛЬИН Иван Александрович (1883—1954)

«О сопротивлении злу силою» (Берлин: тип. Общества «Прессе», 1925). Автор полемизирует с учением Л.Н.Толстого о непротивлении злу насилием. Свою критику толстовской теории он начинает с философского определения сущности зла, подчеркивая, что насилие как таковое и есть зло, против которого необходимо бороться, и всякий человек, подвергшийся насилию, заслуживает сочувствия и помощи. Вся история человечества, по Ильину, состояла в том, что в разные эпохи и в разных обществах лучшие люди гибли, насилуемые худшими, и это продолжалось до тех пор, пока лучшие не решались дать худшим «планомерный и организованный отпор». Вот почему в борьбе со злом случаются ситуации, когда необходимо прибегнуть к физическому принуждению, ибо в противном случае непротивление объективно превращается в пособничество злу. «Прав тот, — пишет Ильин, — кто оттолкнет от пропасти зазевавшегося путника; кто вырвет пузырек с ядом у ожесточившегося самоубийцы; кто вовремя ударит по руке прицеливающегося революционера; кто в последнюю минуту собьет с ног поджигателя; кто выгонит из храма кощунствующих бесстыдников; кто бросится с оружием на толпу солдат, насилующих девочку; кто свяжет невменяемого и укротит одержимого злодея» (Ильин И.А. Путь к очевидности. М., 1993. С. 34). При этом Ильин формулирует условия, при которых применение силы не только оправдано, но и необходимо. К числу таких условий относятся: верное определение зла по характеру совершаемых им поступков, волевое отношение к жизни, принятие ответственности за свое решение и действие и последующее нравственно-религиозное очищение. И все это при явном осознании того, что в конкретных жизненных обстоятельствах бессильны все мирные средства противостояния злу. Ильин напоминает, что на Руси сопротивление злу неизменно мыслилось как активное, организованное служение делу Божьему на земле; и государственное дело «осмысливалось как пребывание не вне христианской любви, а в ее пределах» (Там же. С. 131). Эту идею любви и меча Ильин связывает с древнерусскими православными образами Михаила и Георгия Победоносца, приводя слова св. Феодосия Печерского: «Живите мирно не только с друзьями, но и с врагами, однако только со своими врагами, а не с врагами Божьими» (Там же. С. 81).

З.Гиппиус в статье «Предостережение» (ПН. 1926. 25 февр.) писала, что книга Ильина есть «военно-полевое богословие и... палачество», а автор ее — «это не философ... не публицист... это буйствует одержимый». В статье «Меч и крест» (СЗ. 1926. № 27) Гиппиус писала, что «все слова Ильина о христианстве, его словесные обоснования христианства — верны и правильны» (с. 352). Она также признает, что общее утверждение Ильина о необходимости сопротивления злу «совпадает с правдой. Частное его утверждение, что «коммунизм есть зло» — совпадает с правдой», однако у Ильина нет понимания зла, он «злом» его попросту называет» (с. 366). Негативным было отношение к книге Ильина у *Н.Бердяева*, который объявил взгляды Ильина на государство, свободу, человека, любовь «совершенно нехристианскими и антихристианскими» в статье «Кошмар злого добра» (Путь. 1925. № 4. С. 113). «Отвратительней всего в книге Ильина его патетический гимн смертной казни» (Там же. С. 113). В этой же статье Бердяев объявляет Ильина «чуждым лучшим традициям нашей национальной мысли» (с. 115). Вместе с тем Бердяев вынужден признать, что в своей книге Ильин говорит «много несомненно верного о Толстом» (Там же. С. 105). Положительным был отклик *П.Струве*, который в статье «Дневник политика» (В. 1925. 25 июля) писал, что Ильину удалось «поставить и в определенном христианском смысле разрешить проблему противления злу силою». *Н.О.Лосский* назвал книгу Ильина «ценной работой» («История русской философии». М., 1991. С. 451), направленной против учения Толстого о непротивлении. Он соглашается с Ильиным, что есть случаи, когда «применение силы по отношению к злу безусловно правильно и спасительно» (там же). *В.В.Зеньковский* в статье «По поводу книги И.А.Ильина «О сопротивлении злу силою» (СЗ. 1926. № 29) признавал, что от книги Ильина «веет подлинностью и глубиной, в ней есть особая суровая честность», она «чрезвычайно современна, насыщена тем, чем живет и волнуется наше время»; она отличается «логической строгостью и фор-

мальной законченностью» (с. 284). Архиепископ Анастасий (Грибановский) в письме к И.А.Ильину 16/29 декабря 1925 осудил Н.Бердяева за статью в «Пути» и подчеркнул, что автор ее «не захотел сколько-нибудь серьезно углубиться в поставленный Вами трагический вопрос и дал себя увлечь и даже ослепить чувству раздражения, которое служит плохим советчиком для философа» (*Полторацкий Н.* Иван Александрович Ильин. Жизнь. Труды. Мировоззрение. Tenaflay (N.J.), 1989. С. 132).

Ю.И.Сохряков

«Основы художества: О совершенном в искусстве» (Рига: Русское академическое изд-во, 1937). Ильин изложил свою эстетическую концепцию, согласно которой корни подлинного искусства всегда имеют духовно-религиозный характер. Поэтому самое важное в искусстве — это духовный предмет, который художник нашел, выстрадал и показал в художественном произведении. Он может оставаться неосознанным самим художником, но это ничего не меняет: духовный предмет — главное в настоящем произведении искусства. «Истинный художник должен быть духовно значительным и духовно созерцающим человеком» (Ильин И. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 100). Художественность Ильин определяет как «символически-органическое единство в произведении искусства, идущее от его самого глубокого слоя, от его главно-сказуемого, которое может быть названо художественным предметом» (Там же. С. 124). Излагая свою эстетическую концепцию, Ильин выделяет четыре главных элемента: эстетический акт, художественная материя, образ и духовный предмет. Художник творит по велению духа и ответствен за свое творение перед Богом и своей совестью. Однако художник заинтересован в зрителе (читателе) и понимании, ибо искусство подобно молитвенному зову, который должен быть услышан. Духовно-созерцательный характер произведения искусства предполагает и аналогичный процесс его восприятия. Эстетическая и литературная критика должна быть, по Ильину, духовно и религиозно углубленной. По его убеждению, русская критика начиная с 1880-х, оказалась не на высоте, «утратила доступ к главным священным содержаниям жизни и погасила в себе художественную совесть» (Там же. С. 69). В русской литературной критике конца XIX — начала XX в. все оставалось, по словам Ильина, или на уровне точной историко-литературной справки (Венгеров), или формально-педантического, чуть ли не геометрически-арифметического анализа (*А.Белый*), или же дилетантского импрессионизма, может быть, в литературном отношении и талантливого, но художественно-субъективистского, эстетически бесформенного и духовно слепого (*Ю.Айхенвальд*). Утрата доступа к «главным и священным содержаниям жизни» предопределила, по мнению Ильина, и кризис современного «искусства». «О главном, о мудром, о священном искусству модернизма нечего сказать; ибо те, кто его творит, не испытывают, не воспринимают, не видят этого главного. Они одержимы личною прихотью и в лучшем случае личною химерою, полагая, что яркое и эффектное выявление ее создает настоящее искусство» (Там же. С. 69).

И.Шмелев в статье «Книга о вечном» (В. 1937. 23 июля) писал: «Книга И.А.Ильина — книга ума свободного, ума глубокого, книга великого вдохновения и великой искренности, огромного познания, высокого духовного упора и высокой правды. Ее необходимо читать и изучать каждому художнику, каждому артисту, писателю, поэту, всем, к искусству прикосновенным, и особенно начинающим познавать и творить в искусстве. Она необходима и критикам, и даже "снобам", "все понимающим". Она явится откровением и для великого множества, воспринимающих искусство — для публики. Многих обогатит она, ибо она ведет, показывает, отвергает, учит. И — главное — возносит на высоты, к горним далям, влачащееся в земном прахе современное искусство, забывшее о духовном своем родстве — с небесным» (Там же. С. 413).

Ю.И.Сохряков

«О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин—Ремизов—Шмелев» (Мюнхен: Тип. Обители преп. Иова Почаевского, 1959). Ильин анализирует с точки зрения духовных ценностей православия творчество *И.Бунина*, *А.Ремизова*, *И.Шмелева*. Бунина критик называет художником внешнего опыта, мастером внешнего зрения: «Он видит телесным глазом —

точно, остро, тонко, обычно "в фокусе"» («О тьме и просветлении». М., 1991. С. 39). Особенно хорошо у Бунина получаются изображения душевных переживаний, связанных с чувственным естеством человека, с его инстинктивной жизнью — это охотничья страсть, половое влечение, жадность, ревность, свирепая мнительность и др. По словам Ильина, религиозные представления героев Бунина смутны, грозны, полны языческих порослей, и если бунинские герои говорят о Боге, то этот Бог не похож на христианского Бога или на «благого Бога». Обычно это «бог» страшный, темный, загадочный, причастный началу язычески-инстинктивному. Все это согласуется с художественным актом Бунина, внешне чувственная природа которого не позволяет взглянуть на мир духовным взором, которому только и открывается подлинная духовная религиозность. При этом сам Бунин, по мнению Ильина, чувствует в мире духовное и божественное, и душа его часто содрогается от своих собственных образов. Но выявить другой мир, мир духа Бунин не может.

Истоки творчества Ремизова, по Ильину, — это сказки, миф, легенда, апокрифы христианские и византийские, приметы, обычаи, обряды, бытовые предания, поговорки, пословицы, поверия, суеверия, ведовство и колдовство, — «все то, что живет в подполье всенародного сознания в неоформленном виде и то грезится в сумерках, то снится по ночам, то зрится в страшных мороках, то тревожит душу поэта — вот скопище и обиталище ремизовских видений и повествований» (с. 85). Своеобразие творческого метода Ремизова предопределено тем, что он «вступил в жизнь с исключительно нежной, сверхвпечатлительной душой, как бы от рождения обреченной на то, чтобы мучиться в земной жизни, — долго, остро и всесторонне» (с. 86). При этом художественная форма, используемая Ремизовым, все больше освобождается от всяких условностей, литературных форм и запретов. Ильин называет Ремизова юродивым в русской литературе. Важнейшая особенность художественного видения Ремизова — это страдание. Сердце художника разрывается не столько от собственных страданий, сколько от страдания окружающего мира. Такое страдание за всех порождает у Ремизова и чувство вины за всех. Вина перед миром и жалость к нему неотделимы у Ремизова от страха и ужаса перед миром. Этот страх пробуждает в писателе чувства беззащитности и обреченности. И спасаясь от такой безысходности, Ремизов начинает фантазировать в своем воображении, в своих фантазиях как бы приближая чудо, на которое надеется его душа.

Высший тип подлинно национального православного художника воплощает для Ильина И.Шмелев, бытописатель Святой Руси и ее народа, простого и душевно открытого, прошедшего с молитвой и верой великий и трудный путь исторических страданий и осмыслившего свою земную жизнь как служение Богу и Христу. Герои Шмелева, как и герои Достоевского, наделены особой «породой» души: «Это люди, живущие как бы с открытым обнаженным сердцем, воспринимающие быстро и остро чужую грубость, чужой холод и фальшь и содрогающиеся от этой "кривды"» (с. 167). Наделенные жаждой праведности, шмелевские герои, по словам критика, воплощают идею «богомолья», которая проявляется у них в мечте о совершенстве, жажде приблизиться к нему, в готовности преклониться перед праведником. Сущность русского восприятия мира героями Шмелева, подчеркивает Ильин, в простоте и открытости души миру и Богу. Русский человек стремится веровать сердцем и освещать лучами этой веры весь свой уклад и быт, и труд, и природу, будучи уверенным, что близость к Богу дает не только правоту, но и жизненную силу и, стало быть, победу над своими страстями и над врагами. «Святая Русь», по Ильину, — это идеал, который живет в сердце русского человека, в общей народной душе. Лишь немногие на земле способны перародиться в соответствии с этим идеалом, для остальных же он — как путеводная звезда, как цель, к которой нужно приближаться. Святая Русь именуется святой, заключает Ильин свой анализ творчества Шмелева, не потому, что в «других странах нет святости, не потому, что в ней нет греха и порока, но потому, что в ней живет глубокая, никогда не утоляющаяся и никогда не истощающаяся жажда праведности... И тогда в этой жажде праведности человек прав и свят, при всей своей обыденной греховности» (с. 188—189).

Высоко оценивая книгу Ильина, *Н.П.Полторацкий* писал: «Требуя от кри-

тика эстетически обоснованного и духовно углубленного освещения творчества писателя, Ильин оставил нам законченные образцы такого подхода к своей книге "О тьме и просветлении". Исходя при этом из индивидуальных особенностей анализируемых им художников слова и их творческого наследия, Ильин каждый раз варьировал свой подход... Каждый из трех разделов книги может рассматриваться как нечто самостоятельное и законченное, все они подчинены единому художественно-критическому и идейному замыслу, который присутствует и выговаривается в каждом из них и который дан также в заглавии книги ("О тьме и просветлении"), в подзаголовке ("Книга художественной критики") и во введении ("О чтении и критике"), излагающем принципы конгениального чтения и художественной критики... Как ни странно, при всем том, что книга Ильина еще не стала библиографической редкостью, о ней как-то очень мало знают — даже в профессиональных литературоведческих кругах» (Полторацкий Н.П. Иван Александрович Ильин. Жизнь. Труды. Мировоззрение. Tenaflay (N.J.), 1989. С. 132, 97, 106, 102);

Ю.И.Сохряков

«Гении России» — лекции И.А.Ильина на немецком языке, прочитанные в Швейцарии (Цюрих) в 1942—1944, напечатанные впервые в переводе по архивному экземпляру: Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 1997. Т. 6. Кн. III / Сост., автор вступ. ст. и комм. Ю.Т.Лисица. Во вступительной лекции «Современная русская художественная литература» Ильин подчеркивает, что настоящее произведение искусства «служит человеку для того, чтобы раскрыть ему конкретно-духовный смысл бытия» (с. 207). В лекции «Александр Пушкин как путеводная звезда русской культуры» (1943) Ильин отмечает, что внутренняя эволюция Пушкина, заключалась в пути «от безверия — к вере и молитве; от бунтарского протеста — к свободной лояльности и осмысленному утверждению государства; от мечтательной жажды свободы — к органическому консерватизму; от юношески страстной эротики — к истинной религиозной культуре семейного очага» (с. 233). В лекции «Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни» (1944) Ильин называет его художником, наделенным тонкой духовно-душевной восприимчивостью, чувствующим и знающим зло человеческой природы. Жизненный путь Гоголя, его внутренняя душевная борьба есть не что иное, как «история великого очищения и облагораживания» (с. 264). Гоголь обладал непревзойденной способностью изображать бездуховность и фальшь «существователей», утративших «Божественное измерение вещей, жизни и превратившихся в мертвые души: "Мертвые души" — это на самом деле не умершие крестьяне, останками которых на бумаге можно торговать, а лавочники — те самые, утратившие сердце и Бога, существователи... Они ведут безыдейную, никчемную, забытую в Боге жизнь, опускаясь в болото бездуховного ничто» (с. 270—271). Один из первых Гоголь употребил понятие «пошлость», которого нет ни в одном из европейских языков, понятие, которое, по словам Ильина, «высвечивает главную проблему религиозной философии, хотя надо сказать, не трактуется ни в одной философии религии Европы» (с. 271). Гоголь одним из первых понял необходимость личностного душевно-духовного очищения. Он был «резким в видении негативного, в осуждении его, резким по юмору и сатире. По отношению к человеку он застыл в очистительном «нет», противился тому, чтобы сердце его пело в любви, а ведь никогда и никому из художников не удавалось ухватить и изобразить положительное иначе, чем способом созерцания любящим сердцем» (с. 274). В этом видит Ильин причину сожжения Гоголем второго тома «Мертвых душ».

В лекциях о Достоевском [«Достоевский как человек и характер». 1942; «Достоевский как художник». 1943; «Образ идиота у Достоевского». 1943; «Николай Ставрогин (Достоевский. «Бесы»). 1944] Ильин считает, что Достоевский стал тем, кем он был, «не вопреки страшным страданиям в тюрьме, а вследствие этого мучительного опыта» (с. 296). Достоевский, по словам Ильина, — это великий знаток человеческого сердца, страдающего и растревоженного: «Человек для Достоевского начинается со страданий. Чем ранимее страдающее сердце, тем значительнее человек в сонме героев романиста. И даже люди без сердца — пассивный демон красоты Ставрогин и активный дьявол безобразности Верховен-

ский — страдающие люди, ибо умолкнувшее сердце не делает человека счастливым: любить он не может, но и страданий не лишен» (с. 324). Заслугу Достоевского Ильин видит в том, что писатель показал «наступление нигилизма, увязывая его с уже вполне проявившимся скептически-богохульствующим либерализмом» (с. 407). В лекциях о Льве Толстом («Лев Толстой как истолкователь русской души». 1942; «Мировоззрение Льва Толстого». 1942; «Лев Толстой — художник и человек». 1944) Ильин называет его истолкователем русской народной души, который не пишет о России, а показывает ее: «Сам дышит ее воздухом, и сердце, бьющееся в нем — русское сердце» (с. 430). Толстой силен не только как художник, но и как выразитель «скромного, наивного образа мыслей русского крестьянина» (с. 494). В отличие от Достоевского, духовно-душевного созерцателя внутреннего мира, Толстой — чувственный наблюдатель мира внешнего: «Толстой видит человека не изнутри, как Достоевский или *Шмелев*, а снаружи, как Тургенев или *Бунин*» (с. 445). Касаясь духовно-нравственной эволюции Толстого, Ильин замечает, что Толстой пришел к категорическому и безжалостному отрицанию всех традиционных ценностей, «начиная с собственности и кончая сексуальной любовью и деторождением, начиная с искусства, созданного им самим прежде, и кончая Шекспиром и Вагнером, начиная с военной службы и кончая наукой» (с. 493). Толстовское учение, в этом отношении, представляет «разновидность правового, государственного и патриотического нигилизма» (с. 476). Духовный нигилизм, заключает Ильин, становится неизбежным следствием сентиментального гедонизма, а вся «теория «непротивления злу насилием» — полным выражением обоих» (с. 474). Завершает курс лекций Ильина статья «Николай Метнер — композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке)» (1943).

Ю.И.Сохряков

ИРЕЦКИЙ Виктор Яковлевич (1882—1936)

«Похитители огня: Роман» (Лейпциг: Арзамас, [1925]). Книга сочетает в себе элементы романа научно-фантастического, детективного, философского. Ответственному чиновнику цензурного ведомства коммунисту Мизерскому попадает в руки книга профессора Беляева, в которой утверждается мысль о возможности воздействия на человеческую психику в нужном направлении. Честолюбец Мизерский, вообразивший себя новым Прометеем, «похитителем огня» загорается идеей использовать открытие Беляева, чтобы иметь возможность видоизменять сознание человека в соответствии с большевистским идеалом. Он рассуждает: «Раньше всего нужно обкорнать крылья у творческого духа» (с. 93), «нам нужны крепкие, здоровые, выносливые рабочие, без бунта в душе» (с. 94). Мизерский предоставляет Беляеву лабораторию, средства и человеческий материал — детей для экспериментирования над их психикой. И тот начинает свои зловещие опыты убиения в человеке творческого духа. Внезапно в лаборатории происходит загадочный взрыв, в результате которого погибает профессор. Финал неожиданен, как и характерно для детективного жанра. Виновником взрыва оказывается коммунист Вовченко, специально приставленнй для надзора над беспартийным Беляевым. Вовченко — коммунист-романтик. Он радостно окунулся в революционную стихию, искренне веря, что революция раскрепостит творческие силы народа. Он считал, что научные эксперименты Беляева как раз и направлены на развитие творческого потенциала человека нового коммунистического общества. Но когда Вовченко убеждается, что научные изыскания профессора, напротив, ориентированы на подавление творческой индивидуальности человека, он решает уничтожить «жестокую, умную и бессовестную гадину, наделенную талантом разрушения» (с. 277). Ирецкий создал портреты большевиков — самовлюбленного демагога Надеждова, циничного карьериста — следователя Перепечь. Наиболее отталкивающ облик вдохновителя бесчеловечного эксперимента Мизерского: «Лицо землистого цвета, морщинистая, как у новорожденного младенца, кожа, синие сжатые губы и свисающие потные волосы» (с. 71).

А.Даманская в статье «Лже-Прометеи» (Дни. 1925. 8 нояб.) назвала роман Ирецкого «умной, увлекательнейшей книгой». А.Авдеев: «Это самая антибольшевистская

книга», «книга борьбы за Бога в человеке» (Русское время. 1926. 5 мая). В то же время он отмечает недостатки романа — «неравномерность внутренней архитектуры, смесь чрезвычайно "головных" страниц с прекрасными, ароматными, художественными» (там же). По мнению *Ю.Айхенвальда*, «"Похитители огня" — книга оригинальная, книга умная. И над всем тем, что есть в ней сочиненного, все-таки преобладает идейная и общественная правда» (Руль. 1925. 28 окт.). Но одновременно он отмечает перегруженность романа научной терминологией, что «ослабляет беллетристическую суть и ценность произведения».

Л.Г.Голубева

«Наследники: Роман» (Берлин: Polyglotte, 1928) — научно-фантастический роман и одновременно своеобразная семейная хроника. События происходят в конце XIX в. Датчанин-безнесмен Петер Ларсен глубоко удручен, что в войне с Пруссией Дания потеряла свои провинции — Шлезвиг и Голштинию. И он решает помочь своему отечеству расширить границы его территории. Судьба сталкивает Ларсена с полусумасшедшим инженером Трейманcом, который доверяет ему свой проект об изменении направления течения Гольфстрим. Он убеждает Ларсена, что если направить Гольфстрим к берегам Гренландии, то этот покрытый вечными льдами остров оттает и Дания станет обладательницей новой обширной территории. Чтобы осуществить эту идею, необходимо на пути течения построить коралловый остров, который бы мог рассечь Гольфстрим. Умирая, Петер Ларсен передает эту тайну сыну Ивару, завещая ему заботиться о коралловом острове. Состарившись, Ивар передает это завещание дочери Зигрид, которая, в свою очередь, посвящает в семейную традицию сына Петера. После смерти Петера наследником становится его сын Георг. И через 100 лет после начала осуществления этой идеи Гольфстрим изменяет свое направление, что вызывает резкое изменение климата. В Европе начинаются жесточайшие морозы. В океан несутся огромные айсберги, прерывается сообщение с Америкой. Европейские правительства обвиняют Соединенные Штаты в коварном замысле. Начинается война. Остров уничтожают. Свидетелем осуществленной мечты Петера Ларсена стал его праправнук Георг. Его объявляют врагом народа, узнав, что семейство Ларсенов из поколения в поколение способствовало возведению этого острова. И только спустя много лет в Копенгагене был воздвигнут бронзовый памятник первооснователю этого грандиозного замысла Петеру Ларсену.

По мнению *Г.Адамовича*, «роман удачно и талантливо придуман», но «при чтении "Наследников" трудно отделаться от мысли, что читаешь наспех сделанный перевод» (ПН. 1929. 25 апр.). Эту мысль развивает *П.Пильский*: «На Ирецком сказываются нерусские влияния», «в его широко задуманном романе могут быть расслышаны Золя и Уэльс. Тут передача из поколения в поколение идей и задач жизни» (Сегодня. 1931. 22 авг.). Высокую оценку роману дал *Ю.Айхенвальд*: «Над пустой беллетристикой высоко поднимается это серьезным звуком звучащее произведение. Оно заставляет думать. Оно обладает не только художественной, но и нравственной силой, поучая тому, что каждый человек не «цель», а «мост», живой переход к дальнейшему, тот, кто, подобно Моисею, сам не войдет в обетованную землю, но кто обязан блюсти верный ход жизненных часов и тщательно заводить их и неостановившимися передать их очередному наследнику» (Руль. 1928. 8 авг.).

Л.Г.Голубева

К

КНОРРИНГ Ирина Николаевна (1906—1943)

«Стихи о себе» (Париж: Изд. автора, тип. «Паскаль», 1931). Первый из двух прижизненных сборников представительницы младшего поколения русской поэзии в эмиграции носит автобиографический характер. Стихотворения Кнорринг, которой в момент выхода книги было двадцать пять лет, воссоздают основные этапы и решающие события ее жизни: бегство из России осенью 1920 в трюме переполненного парохода, юность в Бизерте, где она доучивалась в гимназии при Морском корпусе. Ощущение незалечимой травмы, которая была ею пережита ребенком, когда вместе с семьей она была принуждена покинуть Харьков и пройти мученическими дорогами эвакуации, приведшими в Крым, а затем в Константинополь и в Тунис, определило преобладающую тональность стихотворений Кнорринг и круг ее главенствующих тем: утрата, жестокость, боль об оставленной родине и об оскверненном детстве. В Париже, где Кнорринг жила с 1925, она сблизилась с русскими поэтами Монпарнаса, отдав дань типичным для них настроениям безысходной тоски и бессмыслицы существования. Некоторые стихотворения ее первой книги напоминают образы и мотивы лирики *Георгия Иванова*, перекликаются с интонациями *Б.Поплавского*, *Л.Червинской*, *А.Штейгера* и других поэтов «парижской ноты». Как и они, Кнорринг обладает способностью превратить точную зарисовку повседневности в размышление над тупой монотонностью будней, одиночеством и бездушием, ставшими привычными, незамечаемыми приметами мира, где «не нашли мы рая» и «стыдно погибаем / От горькой жалости к себе». Однако для первой книги Кнорринг (в отличие от второй — «Окна на север», 1939) более характерны образы, возвращающие «в тот страшный год позора и проклятья», когда свершился ее разрыв с Россией. Пониманием истинного трагизма русской катастрофы, непосредственно сказавшейся на ее судьбе, а не только восхищением перед тонким психологизмом и знанием женского сердца объясняются многочисленные отголоски А.Ахматовой, ученицей которой Кнорринг себя признавала (впоследствии Ахматова написала краткое вступление к первой публикации стихотворений Кнорринг на родине — «Простор». 1962. № 6, — отметив в этих стихотворениях правдивость чувства и слов, «которым нельзя не верить»). Родственность Ахматовой сразу распознал писавший о книге *В.Ходасевич* (В. 1931. 25 июня), который в статье «Женские» стихи» сопоставлял книгу Кнорринг со сборником *Е.Бакуниной*, отдавая предпочтение первой из них: «Ахматовой Кнорринг обязана чувством меры, известною сдержанностью, осторожностью, вообще — вкусом, покидающим ее довольно редко». Констатировав, что «Кнорринг является в литературу шагом как будто шатким, неуверенным и порою неверным», Ходасевич тем не менее считал, что от нее можно много ждать в будущем. Более строго оценил книгу *Н.Оцуп* в «Числах» (1931. № 5): «Иногда строчки ее достигают цели. Но незаметно для себя и очень заметно для читателя Кнорринг чаще всего попадает в круг чужих, уже выраженных поэтически, переживаний и до нас ее голос уже не доходит» (с. 230—231). *М.Цетлин* (СЗ. 1932. № 49. С. 451—452) не отказывал стихам Кнорринг в «подкупающей правдивости» и в даровании, однако находил, что это в лучшем случае «дневник женской души, знавшей много боли» и что автор пока не нашел собственного способа претворить «безрадостную жизнь в изгнании» так, чтобы она стала фактом искусства.

А.М.Зверев

КНУТ Довид (1900—1955)

«Моих тысячелетий» (Париж: Птицелов, 1925) — первая книга стихов Д.Кнута, включает 21 стихотворение. Название взято из последней строки первого стихотворения книги: «Блаженный груз моих тысячелетий» («Я, Довид-Ари бен Меир...»). Именно в этом открывающем книгу стихотворении особенно проявились ее «неповторимо личная интонация и своеобразие сюжета», о которых писал *Ю.Терапиано* (Терапиано Ю. С. 223). Поэт заявляет здесь о себе как о хранителе национальной памяти, «представителе и выразителе целого народа и всей его истории» (Зноско-Боровский Е.А. Парижские поэты // Воля России. 1926. № 1. С. 161): «Я помню все: / Пустыни Ханаана, / Пески и финики горячей Палестины, / Гортанный стон арабских караванов, / Ливанский кедр и скуку древних стен / Святого Иерушалайми» (см. также «Жена», «Мена», «Сарра», «Пыль»). Осознание себя наследником многовековой истории еврейского народа отражено не только в тематической направленности стихотворений книги, но и в их поэтике. Здесь звучит, как замечал *Г.Федотов*, «голос тысячелетий, голос библейского Израиля» (Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 198), определяя проповеднический тон стихотворений, сказываясь в ветхозаветных ритмах, синтаксисе поэтической фразы. «Торжественные тона библейского пророка», заставляющие иногда, как писал Е.А.Зноско-Боровский, вспомнить *Вячеслава Иванова* (там же), не смолкают и в тех случаях, когда в памяти поэта соединяются времена, — тогда величественная мелодия стиха подчиняет себе и древность, и прозаические приметы современной жизни, несет в едином течении и «скорбь вавилонских рек», и «дым и вонь отцовской бакалейки» («Я, Довид-Ари бен Меир...»). «Ветхозаветная» окрашенность этого ряда стихотворений первой книги Кнута дает знать о себе и в библейской простоте и возвышенности эротики («Жена», «Сарра»), проникнутой «семитической святостью деторождения и плодородия» (Зноско-Бровский Е.А. Там же).

Вместе с тем в ряде стихотворений первой книги Кнута размышление поэта обращено к современности, к Парижу 20-х — и здесь тональность поэтической речи снижается, возникают мотивы трагизма и безотрадности жизни, одиночества человека в мире, неотвратимости ухода («Страх», «Снег в Париже», «У Сены»). Важнейшей духовной опорой в этом «страшном мире» оказывается неизменное чувство присутствия Бога, а отсюда — и поэтические обращения к Творцу, и вера в жертвенную миссию поэта: «Чтоб горел я, Божья свеча...» («Снег в Париже», см. также «Страх», «Покорность», «Апофеоз»). В стихотворениях первой книги Кнута, при общей обращенности к нормам традиционного стиха, порою заметно и влияние опыта русского футуризма, сказывающееся на самом строе, синтаксисе, ритме поэтической речи: «Пыль / Дорог. / Ковыль. / Песок. / Зной. / Пой, / Бог» («Пыль»); на структуре образа: «В тишине, / Небывалой, / Огромной, / Глушительной, / Почтительно восстанут уши. / Слушать» («Апофеоз»).

В отзыве на книгу «Моих тысячелетий» Е.А.Зноско-Боровский писал об «огромном пути, проделанном начинающим поэтом на протяжении одной тоненькой, первой его книжки, исполненной счастливых частностей и заключающей ряд чудесных вещей», выражая уверенность в «обеспеченности» поэтического будущего Кнута (Там же. С. 162). 20 июня 1925 «Союз молодых поэтов и писателей» устроил торжественный вечер по поводу выхода в свет первой книги Кнута. По воспоминаниям Ю.Терапиано, «на этот вечер пришел недавно приехавший в Париж *В.Ф.Ходасевич*, обративший внимание на стихи Д.Кнута и пригласивший его бывать у себя вместе с некоторыми другими участниками "Союза"» (Терапиано. С. 223).

А.И.Чагин

«Парижские ночи» (Париж: Родник, 1932) — третья книга стихов Д.Кнута; в нее вошло 20 стихотворений, публиковавшихся ранее в «Современных записках», «Воле России», «Последних новостях», «Звене», «Числах». Стихотворение «В скучном рассеянном мреяньи...» представляет собой вторую редакцию стихотворения, включенного в книгу «Моих тысячелетий» («В скучном дождливом мреянии...»). В воспоминаниях о поэте *Ю.Терапиано* замечает: «Лучшая книга стихов Довида Кнута — «Парижские ночи», вышедшая в 1932 году. В ней Д.Кнут достигает сосредо-

точенности и глубины чувства и смотрит на мир, умудренный опытом жизни и всеми испытаниями, через которые ему пришлось пройти в погоне за любовью, за счастьем» (Терапиано. С. 225). Библейские тема и тональность уходят к этому времени из поэзии Кнута, она становится более земной, о чем говорит и смысловая дистанция между названиями первой и третьей книг поэта. Стихотворениям «Парижских ночей» присуще более острое осознание трагизма земного существования, чем в предыдущих книгах поэта: «Моих тысячелетий» и «Вторая книга стихов» (Париж, 1928). Чувство происходящей человеческой трагедии постоянно живет на страницах этой книги, что дает знать о себе прежде всего в теме одиночества, «потерянности человека в мире» (Терапиано Ю. // СЗ. 1933. № 51. С. 457). «Одиночество», «одинокое», «одинок» — эти слова звучат рефреном в ряде стихотворений книги («На плодородный пласт...», «Окно на полуночном полустанке...», «Уже давно я не писал стихов...»), даже встреча с некогда любимой женщиной оборачивается — в стихотворении «Ты вновь со мной...» — одиночеством вдвоем. Тема одиночества обретает в третьей книге и иной масштаб: здесь уходит один из важнейших мотивов предшествующей поэзии Кнута — вера в постоянное присутствие Бога, утверждавшаяся в первых двух книгах поэта как главная духовная опора в жизни человека. Эта тема не просто отсутствует в стихотворениях третьей книги — поэт постоянно подчеркивает теперь мысль об обезбоженности окружающего мира, о зияющей над человеком «пустоте небес» («В морозном сне...»), о том, что жизненный путь человека проходит «меж каменных домов, средь каменных сердец, / По каменной земле, под небом равнодушным» («Меж каменных домов...»). Отсюда — тема утраты всех жизненных надежд, убежденность в том, «что наша жизнь — бессмыслица и ложь», неизбежность «тишайшей, но тяжелой катастрофы, / Прошедшей незаметно для газет» — катастрофы «одинокого жизнекрушенья» («Уже давно я не писал стихов...»; см. также «В сердце...», «Отойди от меня, человек...»). Острое ощущение трагедийности жизни, неизменно присутствующее в «Парижских ночах», определяет не только тематику и тональность новой поэзии Кнута, но и структуру образов: здесь мечется «бездомный парижский ветер», «испуганно воет труба», «сжимаются вещи от страха», «леденеет фонарь», здесь «над заброшенным миром — смертоносный покой» («Бездомный парижский вечер...», «Уже ничего не умею сказать...»). В третьей книге Кнута возникают и два других, неотделимых друг от друга, сквозных образа: «чернозем», «плодородный пласт», «черный грунт» и сопутствующие им «семена», «зерна», «плод» («На плодородный пласт...», «Словно в щели большого холста...», «И вновь блуждают в окнах огоньки...», «В промерзлой тишине...»). Смысл этих образных пар многозначителен: здесь или утверждается надежда на прорастание будущего из «черного грунта» парижских ночей, или говорится о зреющем на «плодородном пласте» бумаги слове поэта, слышащего шаги этого будущего. С этим проблеском надежды на фоне растущей трагедии земного существования связано и новое понимание миссии поэта: его слово — это крик о помощи, попытка расколоть стену людской отчужденности, «найти отзвук себе — в другом» (Терапиано Ю. Там же. С. 456): «Я эти торопливые слова / Бросаю в мир — бутылкою — в стихии / Бездонного людского равнодушья, / Бросаю, как бутылку в океан, / ... / Со смутною надеждой на спасенье...» («Уже давно я не писал стихов...»). Стихотворения «Парижских ночей» свободны уже от влияния футуристического опыта, поэт неизменно обращается здесь к средствам традиционного стиха и в целом ряде стихотворений проявляет себя истинным мастером. Широкую известность получило стихотворение «Кишиневские похороны», где в описании «простого обряда еврейских похорон» соединяются чувства трагизма и красоты жизни, безмерности Божьего мира, где с необычайной силой использованы выразительные возможности белого стиха. *Г.Федотов* называл это стихотворение «подлинно-прекрасным откровением русско-еврейской музы» (Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 198). В своем отклике на третью книгу поэта Ю.Терапиано писал: «Ответственность и серьезность, мужественная сила и особая, присущая Кнуту, сердечная теплота, соединенные с большим поэтическим дарованием, — таково впечатление от книги «Парижские ночи» (Терапиано Ю. Там же. С. 457).

Здесь же он приводит слова, сказанные об этой книге *Г.Адамовичем*: «Один из самых чистых, честных и глубоких сборников, появившихся за время эмиграции» (Там же. С. 456).

А.И.Чагин

КОВАЛЕВСКИЙ Петр Евграфович (1901—1978)

«Зарубежная Россия: История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920—1970)» (Paris: Librairie des cinq continents, 1971). Доп. выпуск: Париж, 1973. Один из первых историков культуры русского зарубежья П.Е.Ковалевский выпустил свой свод материалов по русскому рассеянию в мире «La dispersion russe à travers le monde et son rôle culturel». Chauny, 1951. В журнале «Возрождение» (1955. № 44. 1956. № 56) он напечатал обзор русской науки за рубежом за 35 лет («Русские ученые за рубежом»), а в 1960 в Мюнхене вышла его книга «Наши достижения: Роль русской эмиграции в мировой науке». В отличие от книги *Г.Струве* «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1956) книга Ковалевского «Зарубежная Россия», вышедшая в сентябре 1971, стала первым очерком истории и культуры русского зарубежья, написанном на материале всего зарубежья. В книге три части: I. История зарубежной России за полвека (в том числе история русского рассеяния по отдельным странам). II. Культурно-просветительная работа русского зарубежья (средняя школа, высшие учебные заведения, русские ученые в иностранных университетах, православная церковь и проч.). III. Русская литература и русское искусство за рубежом. Очерк о русской зарубежной поэзии здесь написан *Ю.Терапиано*. В главе о прозе Ковалевский кратко характеризует *И.А.Бунина* как лауреата Нобелевской премии, а также *Д.С.Мережковского, А.И.Куприна, И.С.Шмелева, А.М.Ремизова, Н.Тэффи, Г.Гребенщикова, М.Осоргина, М.Алданова* и др., критиков *В.Ходасевича, Г.Адамовича*, Ю.Терапиано, Г.Струве, *Ю.Иваска, В.Вейдле*. Из молодых прозаиков он отмечает *И.Одоевцеву, Н.Берберову, Л.Зурова, Г.Газданова, В.Набокова. З.Шаховской* принадлежит био-библиографический список русских, писавших по-французски, в котором, кроме самой Шаховской, выступавшей под псевдонимом Жак Круазэ, значатся Анри Труайя (Тарасов), Артюр Адамов, И.Немировская и др. В разделе об искусстве речь идет о художниках, скульпторах, архитекторах, о кинематографии, музыке, театре, опере, балете, шахматах. Заключительный раздел третьей части посвящен русским организациям, прессе, книге, быту в эмиграции. В 1919—1952 в зарубежье выходило 1571 периодическое издание на русском языке, было отпечатано свыше 10 тысяч книг в более чем 100 русских издательствах, существовало большое число литературных объединений, кружков, союзов писателей и журналистов (Парижский, Белградский, Берлинский, Варшавский, Пражский, Харбинский и др.). «До войны центром русских поэтов, писателей, литераторов и журналистов был Париж, хотя и в других городах были очень активные объединения. Но после войны, из-за тяги за океан и ввиду того, что очень старые представители русской литературы умерли, центр перешел в США, где теперь живут и работают многие из тех, кто до войны жил в Париже» (с. 263).

К книге Ковалевского приложены очерки «Культурная работа русских в Болгарии», «Жизнь русских в Египте», «Русские на Дальнем Востоке», написанные другими авторами. В дополнительном выпуске 1973 даны некоторые добавочные материалы к основному тому.

А.Н.

КОНДРАТЬЕВ Александр Алексеевич (1876—1967)

«На берегах Ярыни: Демонологический роман» (Берлин: Медный всадник, 1930; М., 1992). Книга открывается предисловием С.Кречетова, в котором говорится о популярности автора в дореволюционной России как среди ценителей поэзии, так и у любителей художественной прозы. Подчеркиваются исключительная эрудиция, с которой писатель владеет мифологией и демонологией различных эпох и народов, гоголевские традиции в «реально-бытовом подходе» к нежити. «А.Кондратьев... не

только поверил в демонический мир... но перенесся в него целиком и как бы стал сам его частью, изображая существа этого мира с той наглядной безыскусственной простотой, с какой человек пишет о том... что составляет его БЫТ» (с. 4). Особенно отмечаются С.Кречетовым «яркий, не условный, не слащавый, превосходный русский художественный язык» романа и полезность книги для эмиграции, ибо она позволяет «испить от свежих струй Русского народного духа, в тех тайных его истоках, где хранится душа нации» (с. 5—6). Действие происходит на берегах фантастической реки Ярыни и в ее глубинах, где властвует Водяной — лысый старик. На протяжении всего повествования причудливым образом переплетаются судьбы жителей села Зарецкого, а также лесной и речной нечисти. Фантастический мир разнообразен и густо населен. Читатель знакомится с Полевиком (разновидностью лешего), Болотницей («трясинной красавицей с ногами, как у лягушки или лебедя»), бесенятами «с мордочкой похожей на кошачью, с бугорками вместо рожек», Лешим по прозвищу Зеленый Козел, Гуменником (хозяином гумна), Домовым, Кикиморой, Ведьмами, Огненным Змеем и другой нечистой силой. У Водяного есть «советник» — дубовый идол Перуна, поверженный языческий бог, замшелый от времени. Старики Водяной и Идол ведут философские беседы. Идол с горечью говорит о своем противнике — «предшествующем» боге Волосе, констатируя: «Боги сменяют и изгоняют богов». «Изгнанники» — богиня Жнива, Маковея, в честь которой пляшут нагие девушки ночную тайную пляску; небесная богиня Красное Солнышко, мать Дажбога и лунной богини; царь Гром; маленькая добрая богиня Стригольница, или Овечница; седая Зима и сын ее Мраз (он же Хлад или Лед, «в христианской брани переименованный в Ляда»); царь Месяц; царевна Весна, «легконогая дочь Матери-Земли»; и Радуница, отпускающая из темных гробов заключенные там души. Среди персонажей романа — утопленники: деревенская девушка Горпина, которую Водяной берет себе во временные жены, и чернобородный мужик Петр Анкудиныч, получивший под водой кличку «Тяни за ногу». Пьяного Петра утянул под воду Водяной, притворившись кумом, а Горпина утопилась из-за несчастной любви к рыболову Максиму. Умершие тоскуют по живым. В романе, наряду с нежитью и мертвецами, действуют и живые люди. Самоубийца Горпина ходит к родному дому, где под окнами и у дверей сыплют «свяченый» мак и вешают ладанки с травами. Зато весной при рождении «божича Солнца» крестьяне привечают своих умерших: опорожняют для них ложку через плечо и три дня не метут. Горпина приходит и в сны Максима. Он обращается к знахарке Праскухе, чтобы та за двугривенный «ослобонила» его от «курвы». Мятущаяся Горпина просит зарецкого парня Сеню Волошкевича, собирающего в лесу травы в ночь на Ивана Купалу, помолиться за нее. По законам речного дна поступок непросительный. За это Водяной душит Горпину — чтобы она слонялась «между землей и небом и не имела покоя». В конце романа призрак Горпины сводит Максима с ума и заставляет повеситься. Нежить тянется к живым. Но и живых влечет к нежити: деревенские девки Матрунька и Зинка пытаются узнать свою судьбу у Гуменника. Нечисть видит вполне земные сны-мечтания.

Рецензент Вл.Татаринов (Руль. 1930. 12 февр.) пишет, что роман «вводит читателя в причудливый, фантастический и остроумный мир русской демонологии, кстати сказать, нам, русским, почти совершенно неизвестной. В этом отношении традиции Пушкина и Гоголя следует считать почти прерванным, т.к. последующие писатели почти не интересовались тем красочным материалом, который дает им русский фольклор. К фантастическому и призрачному миру... он подходит как писатель-бытовик... С мягкой иронией и какой-то внутренней симпатией автор рисует своих неприглядных и страшных героев, и при чтении книги Кондратьева невольно вспоминаешь замечательные страницы Гоголя...». *А.Амфитеатров* отмечает (Сегодня. 1930. 16 февр.), что «в русской художественной словесности еще не было обширного произведения, столь совершенно напитанного знанием русского и украинского демонологического фольклора и в слове, и в духе». В.Брандт откликнулся на роман в газете «За свободу!» (1931. 13 мая).

Е.М.Трубилова

КОРВИН-ПИОТРОВСКИЙ Владимир Львович (1891—1966)

«Поздний гость: Стихи, поэмы, драматические поэмы»: В 2 т. (Вашингтон: Изд. Русского книжного дела в США В.Камкина, 1968—1969. С. 1—2). В названии, данном составителями, было учтено пожелание автора. 1-й том, помимо предисловия, написанного Т.Фесенко, вошли стихотворения Корвина-Пиотровского. 2-й том включает поэмы («Золотой песок», «Поражение», «Ночная прогулка», «Возвращение») и драматические поэмы («Беатриче», «Король», «Смерть Дон Жуана», «Ночь», «Бродяга Глюк»). В приложение включены прижизненные отклики на его книги: «Стихи Вл. Корвин-Пиотровского» *Г.Адамовича* (НРС. 1960. 10 апр.), «Полет по ломаной кривой» Н.Андреева (Грани. 1951. № 12), «Литературные заметки: О поэзии В.Корвин-Пиотровского» К.Вильчковского (В. 1956. № 53), а также некрологи. В основу двухтомника положены сборники: книга драматических поэм «Беатриче» (1929), книги «Воздушный змей» (1950) и «Поражение» (1960). Драма «Беатриче» в свое время была замечена В.Сириным (*Набоковым*) (Россия и славянство. 1930. 11 окт.) и Ю.Офросимовым (Руль. 1929. 17 апр.). В драмах писатель следует классической европейской традиции и «Маленьким трагедиям» Пушкина. Пьеса «Дон-Жуан» написана как своего рода продолжение пушкинского «Каменного гостя».

Книга «Поздний гость» была высоко оценена критиками. В рецензии на первый том О.Можайская отметила не только «утонченную культуру стиха, ритмическое и сюжетное разнообразие», но «трагический тон» этой поэзии, и «современность» поэта, который «никогда не гнался за модой» (В. 1969. № 207. С. 122—123). В стихах о России Можайская увидела «боль уже претворенную в музыку», в драматических поэмах — «полнокровность» героев Корвина-Пиотровского (с. 125, 127). *Б.Нарциссов* отметил своеобразие и неповторимость поэзии автора «Позднего гостя», а также высокую технику его стиха: «Для многих, — пишет Нарциссов, — стихи Корвина-Пиотровского будут интересны, а для некоторых читателей он может стать и «любимым поэтом», т. е. они смогут найти в этих стихах самих себя — выраженных так, как они, эти читатели, себя выразить не умеют» (НЖ. 1972. № 107. С. 277). На основе анализа стихов, вошедших в книгу «Поздний гость», построена статья В.Блинова «Поэтическая реальность Вл. Корвин-Пиотровского» (НЖ. 1980. № 138), где подводится итог творчеству поэта и говорится об исключительном внутреннем разнообразии его творчества «при сохранении единства внешнего, выраженного главным образом четырехстопным ямбом» (Там же. С. 49).

С.Р.Федякин

КРАСНОВ Петр Николаевич (1869—1947)

«От Двуглавого Орла к красному знамени, 1894—1921: Роман» в 8 ч. Т. 1—4. (Берлин: О.Л.Дьякова и К°, 1921; 2-е изд., 1922; 3-е изд. Рига, 1930—31; М., 1996). Отрывки из романа печатались в ревельской газете «Последие известия» (1921. 9, 10, 12 авг.). Переведен на 17 языков. Работу над книгой автор начал в бытность атаманом Войска Донского в 1918 — в «самый блестящий период борьбы на юге России» (Т. 3. С. 431), и закончил в эмиграции, в Берлине, 15 (28) мая 1921. По сведениям некоторых источников, в марте 1921 читатель уже познакомился с 1-м томом произведения, 2-й находился в печати, а 3-й был близок к завершению (Русская книга. 1921. № 3. С. 31). Роман выходил отдельными томами, каждый из которых содержит по нескольку частей; последние, в свою очередь, подразделяются на главы (их количество значительно колеблется — от 71-й в первой до 37 в восьмой). Первый том включает ч. 1 и 2 и охватывает события российской истории с 1894 (год восшествия на престол императора Николая II) по канун Первой мировой войны; второй — ч. 3—5 — от начала Первой мировой войны по Февральскую революцию; третий носит название «Мученики», ч. 6—7, — март 1917 — март 1920 (новороссийская катастрофа); четвертый — «Под красными знаменами» — посвящен описанию репрессивной деятельности петроградской ЧК в январе—феврале 1921. Большое историческое полотно, произведение, создававшееся едва ли не синхронно с описываемыми в нем событиями, трагические последствия которых все еще составляли главное содержание душевной жизни их

свидетелей и активных участников, оказавшихся за рубежом, роман проникнут духом борьбы с противником — большевиками и советской властью. Этим обстоятельством во многом объясняется как его художественные достоинства, так и просчеты. Глубокий знаток армейской жизни, «логики» войны и человека в бою, Краснов достигает высокого искусства в постижении психологии солдата и офицера на поле брани, в изображении казарменного быта и офицерского досуга, военных сборов, смотров, парадов, маневров, батальных сцен, — всего того, что так или иначе связано с армией (фигуры уставшего и утратившего волю императора Николая II, мистически настроенной и душевно истязающей себя императрицы, гипнотически действующего на окружающих Распутина, безынициативного командующего войсками в Маньчжурии А.Н.Куропаткина, хитрого и умного бывшего военного министра А.А.Поливанова, полкового командира Карпова и ротного Козлова; маневры в Гатчине, джигитовка казаков; бой пехотного полка с отборной венгерской кавалерийской дивизией графа Мункачи за Владимир Волынский, конная атака австрийской тяжелой батареи и прорыв русских войск у Костюхновки; смерть Саблина-младшего и беспримерный подвиг Алексея Карпова...). Но Краснов продолжает писать за пределами названной темы (портреты действующего по указке семидесяти сионских мудрецов, управляющих миром, Бурьянова (Ленина) и его учителя Стоцкого (Троцкого), думцев-либералов Пучкова (Гучкова) и Милюкова; подрывающие боеспособность войск на фронте акции бурьяновских эмиссаров, революционный штаб в Швейцарии, многие тыловые картины нравственного распада российского общества, изощренные садистские пытки в застенках петроградской ЧК). Главный герой произведения — Александр Саблин, прошедший путь от корнета до генерала и начальника армейского корпуса, — натура живая, способная на глубокие внутренние переживания, знававшая периоды духовного подъема и безысходного отчаяния. Дворянин, гвардейский офицер, бегущий политики и всего того, что находится за пределами его профессиональных интересов, аристократ армии, свысока и как должное воспринимающий мир повседневного труда, народной нищеты и человеческих страданий, Саблин терпит поражение не на фронте, а в мирной жизни. Именно за чертою армии и замкнутой кастовости (им он обязан головокружительной военной карьерой и безоблачным семейным благополучием) таится для Саблина погибель. Возвышение Саблина в родственной для него среде есть одновременно и его падение в глазах «людей иного круга, с которыми не считались. Они были созданы для мелких романов», легких флиртов и добывания хлеба насущного (Т. 1. С. 299). Несчастия, выпавшие на долю героя, — его жена баронесса, фрейлина императрицы, проникается мистицизмом, совращается «старцем» Распутиным и кончает жизнь самоубийством, а сам он погибает от рук внебрачного сына, рожденного женщиной из «подлого» сословия (грех пылкой и праздной юности), — несут на себе какую-то роковую печать его обреченности. Его ведет нечто предопределенное, чему он не в силах противостоять, и, измученный духовно и нравственно, он в конце концов возвращается к старым ценностям и утверждается в прежней, еще юношеской преданности Богу, Царю и Отечеству, которая в его сознании и чувстве уже приобретает черты романтизма, плохо согласуемого с жестокой реальностью эпохи Николая II. Этот романтизм присущ и автору. Им пронизано описание 1-го Кубанского («Ледяного») подхода Добровольческой армии Л.Г.Корнилова из Ростова в Екатеринодар и обратно зимою и весною 1918. Роман «От Двуглавого Орла...» дает читателю богатейший материал для понимания психологии русской армии рубежа XIX—XX вв., времени русско-японской кампании, Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций 1917 и партизанского и белого движений 1918—1920 на Юге России.

По свидетельству современников, роман «был в течение многих лет самой ходкой книгой на зарубежном рынке» (*Струве*. С. 125), а имя Краснова в нач. 30-х занимало пятое место по популярности среди русских писателей в Тургеневской библиотеке в Париже. Несмотря на огромный читательский успех, профессиональная критика не заметила произведения или высказалась о нем попутно, как бы «кстати». В этом смысле показателен отзыв *Г.Адамовича*, вспомнившего Краснова в связи с разговором о М.Шолохове: «Во всех отношениях Шолохову уступает. Но характер и дух его

писаний — шолоховский. Притом таланта у него отрицать нельзя: первый том написан с такой широтой и непринужденностью, какая и не снилась многим нашим заправским беллетристам. Дальше все портится, а когда дело доходит до философских размышлений... хочется книгу выбросить в окно» (ПН. 1933. 24 авг.). Явный политический противник Краснова, в 1923 вернувшийся в СССР и активно сотрудничавший в советской печати, *И.Василевский* (Не-Буква) не увидел в произведении никаких художественных достоинств: «Как беллетристика — этот огромный труд всего только зауряден» (ПН. 1921. 31 июля). Подобным же образам относился к творчеству Краснова и другой реэмигрант — Б.Александровский, считая его «бульварным писакой», набившим руку на сочинении «халтурных романов» («Из пережитого в чужих краях». М., 1969. С. 308). Замалчивание «От Двуглавого Орла...», равно как и его раздраженное неприятие, склоняли единомышленников и поклонников Краснова к противоположным крайностям: «Краснов... никогда не будет превзойден... во-первых, потому, что произведение даже гениального автора все-таки будет лишь приближением к эпохе на основе интуиции, а не действительным отражением ее, а во-вторых, на изучение эпохи за 26 лет, какую дал Краснов, благодаря необыкновенно благоприятно сложившейся для этого его жизни... не хватило бы, пожалуй, и двух жизней Толстого, если бы ему пришлось изучать всю эпоху, в том числе и быт, — по документам» (Попов К. «Война и мир» и «От Двуглавого Орла к красному знамени». Париж, 1934. С. 87).

На природу негативного отношения к эпопее Краснова первым обратил внимание *А.Куприн*: автор «говорит много прямой и жесткой правды, за что... его роман уже успел вызвать негодование в некоторых сферах». Он же отметил, что, в отличие от «мира», написанного слабее, в военных сценах Краснов «проявляет себя настоящим художником, находя подобающие краски, обнаруживая и правдивость, и силу, и выразительность языка... Очень ценно и редко то, что своего героя, Саблина... автор сумел, в противность почти всем русским романистам, сделать живым лицом, с настоящей кровью и со своими человеческими недостатками» (Общее дело. 1921. 9 мая). Примерно то же самое говорил о Краснове *Роман Гуль*, имея в виду изображение войны в его произведении: генерал «умел и мог прекрасно писать, но только о том, что он знал» (Гуль. Т. 1. С. 131).

Замечательны анонимные отзывы — Ъ и Библиографа как факты некоего литературного предчувствия или предвидения. Картины у Краснова, писал — Ъ, «не получилось — получились отдельные картинки. Будем думать, что повинно в этом свежее время — еще рано подходить к эпохе, которая не завершена, с таким размашистым заданием» (Русская книга. 1921. № 3. С. 22). Сравнивая по замыслу и охвату событий «Войну и мир» и «От Двуглавого Орла...», Библиограф отводил Краснову с его романом место предтечи будущего великого художника, ибо если «Толстой, приступая к созданию «Войны и мира»... имел на этом пути многих более или менее даровитых предшественников», то Краснов творил по горячим следам событий, на «голом месте», что обрекает его, «талантливого автора много нашумевшего романа», на роль первопроходца и «предтечи будущего титана-летописца наших бурных дней» (Последние известия. 1921. 5 авг.).

В.В.Васильев

«Амазонка пустыни: (У подножья Божьего трона)» (Берлин: В.Сияльский и Крейшман, 1922) — авантюрный роман, адресованный юношеству, действие которого разворачивается на отдаленной пограничной заставе Средней Азии. В предисловии к роману, говоря об истории его создания, автор отмечает: «Предлагаемый роман написан в марте 1918 года, в станице Константиновской, на земле Войска Донского, при условиях не совсем обыкновенных... Роман был напечатан в количестве одной тысячи экземпляров под названием "У подножия Божьего трона", в Новочеркасске, в издательстве "Часовой", весною 1919 года, в те дни, когда рушился Дон и отчаянно боролись за спасение Добровольцы генерала Деникина и расстроенная Донская армия. Разошелся он по рукам, почти не поступая в продажу» (с. 3). Характеризуя свое произведение, Краснов пишет: «Роман "«Амазонка пустыни" почти что не вымысел. Вымысел только "роман", но быт описан таким, каким он был... Роман "Амазонка пустыни" — роман приключенческий. Он

протекает на фоне величественной панорамы гор и пустынь Центральной Азии, у подножия Божьего трона» <горы Хан-Тенгри (кирг.)> (с. 5). На роман в периодике откликнулся *П.Пильский* (Сегодня. 1922. 11 авг.).

М.Г.Павловец

«За чертополохом: Фантастический роман» (Берлин: О.Дьякова, 1922; Рига, 1928—29. Кн. 1—2) — написан в июле—ноябре 1921 в Германии. Завязкой романа становится желание молодых русских эмигрантов, прежде всего главного героя — художника Петра Коренева — попасть в «вымершую от голода и чумы» Россию, отрезанную от всего мира. Несмотря на фантастическую фабулу, роман Краснова вбирает в себя элементы и публицистики (споры о России), и жанра утопии (идеальное устройство России), и романа-путешествия. Небольшой компании русских эмигрантов и иностранных славистов, отправившейся на «поиски России», предстоит преодолеть не столько реальные, сколько символические трудности и границы: вырубить непроходимый чертополох, за которым открывается устроенная на новых началах процветающая, трудолюбивая, просвещенная Россия (людям в которой ведомы «глубокие тайны знания»). Отвергая большевистскую Россию, Краснов тем не менее обращается не к жанру антиутопии с резкой критикой тоталитарного правления, а осуществляет уникальную попытку через идеализацию патриархальной России создать широкое полотно ее национального возрождения. Образы и стиль повествования связаны с фольклором, с былинными персонажами, с волшебной сказкой; органично вписана в несколько лубочное повествование и легенда о чудесном явлении «императора», Михаила Романова. Даже элементы научной фантастики русифицированы, получают русские названия (прибор «светодар с дальносказом»), что роднит их не с научным прогрессом, а со сказочными атрибутами (ковром-самолетом или скатертью-самобранкой). Вместо привычных утопий о строительстве нового индустриального общества Краснов предлагает свое представление об идеальной России — патриархальной, с сельскохозяйственным экономическим укладом, с монархической формой правления — страной, где царит «равенство сытости». Большая часть повествования отведена сельским картинам; затем живописуется жизнь героев в Петербурге. В созданной Красновым идиллии достигнута гармония Европы и Азии, осуществлена полная свобода при «жестокой узде для злых» — рудименты репрессивного аппарата неизбежны, а пресса, газеты совершенно утратили свои партийные функции, став чисто информативными изданиями. Произошло и примирение белых и красных, объединившихся в общей молитве. Апофеозом повествования о возрожденной России становится служба в соборе, в присутствии императорской фамилии, гипнотически действующая на собравшихся. В частных судьбах символически реализуются политические взгляды и надежды писателя (так, супружество Коренева и Эльзы, изучающей русский язык в Институте восточных языков, символизирует российско-германский союз). В финале один из героев-путешественников, отправившихся на поиски новой России, немец Клейст — профессор и член рейхстага — возвращается в Германию, где царит диктаторский режим, чтобы рассказать о новой России и строить по ее подобию новую Германию. И любовная линия (мистическое влечение царевны и Коренева), и иные перипетии романа призваны проиллюстрировать идейные догматы писателя. Наиболее показательным эпизодом становятся размышления автора о терроре и революции. Радикально настроенный Дятлов даже изготавливает бомбу, но, предотвращая насилие, Коренев убивает бывшего товарища. В прениях о наказании за убийство, публицистически заостренных страницах книги, побеждает идея общественного блага. Главным нравственным стержнем обрисованного Красновым идеального русского человека становится подчинение своих чувств, всей своей жизни долгу перед отечеством; олицетворением требования «снести личное горе во имя счастья своего народа» становится царевна, отказывающаяся от личного счастья и принимающая постриг ради упрочивания представления о незапятнанности престола. Созданный Красновым сказочно-утопический образ будущей России связан с представлениями о казачестве как идеальной организации общества на основах вольного хлебопашества и всеобщей военизированности. Этот лубочно-фантастический роман отли-

чают повествовательное мастерство, яркость и сочность красок в описании цветущей России, убежденность и страстность в отстаивании положительного идеала, искренняя проповедь патриотизма.

Т.В.Марченко

«Опавшие листья» (Мюнхен: Медный всадник, 1923; М., 1996). Действие романа разворачивается в период царствования императора Александра III. В центре — судьба семьи Кусковых: глава семьи — профессор, читает лекции по статистике, служит в статистическом комитете. Судьбы пятерых детей Кусковых складываются трагически. Трое старших сыновей — Andre, Ипполит и Миша — попали под влияние новых идей, отреклись от семьи, родины, Бога и в результате погибли. На виселице заканчивает свою жизнь и еще одна героиня романа — убийца губернатора Юлия Сторе. Трудный путь обретения истины проходит единственная дочь Кусковых Липочка; именно ей принадлежит напряженный монолог, проявивший собой смысловую доминанту романа: «Опавшие листья... Мама... под гнетом судьбы мы как слабое дерево под ударами урагана. Скрипим, перемогаемся, а буря все сильнее и сильнее, срывает листы, и крутит, и уносит их... Мы забыли Бога... Нам казалось ниже нашего достоинства верить и молиться. И налетел ветер. Зашумела буря... Опавшие листья мы, и род наш, как засыхающее дерево, обреченное на смерть» (с. 367). В живых из всего рода Кусковых к концу романа остается лишь пережившая душевную драму Липочка, а также ее младший брат, любимец матери Федя, к которому прежде других относится эпиграф романа: «...Блаженны кротции, яко тии наследят землю» (Мф, 5, 5). Действительно, Федя с детства отличался набожностью, не разделял взглядов своих братье и в 16 лет добровольно ушел из гимназии в кадетский корпус. «Опавшие листья» примыкают к традиции, с одной стороны, антинигилистических романов, а с другой стороны, — романов воспитания.

М.Слоним, рецензируя книгу Краснова, отметил: «Большинство читателей будут подходить к книге с предвзятым отношением: роман написан генералом Красновым. В книге действительно есть много страниц, говорящих об авторе-политике (скверном политике). Но есть и другое. Краснов отнюдь не лишен художественного дарования. Во всех его книгах на десять страниц, под которыми мог бы подписаться *Брешко-Брешковский*, приходится одна, отмеченная подлинным талантом. Эта пропорция приблизительно соблюдена и в "Опавших листьях"» (Дни. 1923. 27 мая). Анонимный рецензент газеты «Звено» (1923. 26 марта) был более суров: «Роман П.Н.Краснова — чистая политика, а не художественное произведение. Некоторые сценки рассказаны недурно, хотя нигде не пропадает тяжелый привкус грубости и вульгарности».

М.Г.Павловец

«Единая-Неделимая» (Берлин: Медный всадник, 1925). В авторском предисловии писатель сообщает, что этой книгой он заканчивает ряд романов, связанных единством времени — «последняя историческая эпоха Имперской России, война и смута», единством места — Петербург и Юг России, и единством быта — русский военный и мирный быт, а также объясняет цель ее написания. «В предлагаемом здесь романе... я изображаю на первом месте жизнь южнорусского крестьянства. Здесь видно, что дала ему власть «рабочих и крестьян», возглавляемая Коминтерном. В этом романе я пытаюсь найти пути, по которым могла бы выйти Россия из кровавого тупика, куда загнали ее под улюлюканье всего света слуги Третьего Интернационала». Автор также определяет и жанр романа как историко-бытовой, объясняя этим свое желание соединить в едином повествовании исторические факты и личные воспоминания быта и среды. В центре повествования стоят образы Дмитрия Ершова, выходца из южнорусской слободки, ставшего штаб-трубачом музыкального полка Его Императорского Величества, принявшего затем сторону большевиков, а также корнета Сергея Морозова, командующего эскадроном в первую мировую войну, а в 1919 в рядах Добровольческой армии прикрывавшего подступы к Новочеркасску. В первых двух частях романа («Зарница» и «Казарма») Краснов изображает жизнь императорского Петербурга: скачки, балы, театры, концерты, романтические дуэли. Третья часть, носящая символическое название «Омофор пресвятой Богородицы», повествует о войне, мобилизации в казачьих станицах, резких изменениях в судьбах центральных персонажей.

Четвертая часть — «Врата адовы» — посвящена событиям 1919—1921 на Юге России.

Критика отмечает неизменный успех романов Краснова, сказавшийся и на этой книге, который связан с публицистическим характером его произведений. «И если бы романы Краснова являлись только одним из способов продолжения той борьбы, которая велась этим доблестным генералом на Дону, то и тогда, совершенно независимо от того, хороши они или плохи, — они заслуживали бы самого почтенного отношения» (Новое время. 1925. 4 июня). В то же время, признавая мастерство Краснова-баталиста и знатока светского и казачьего быта, Н.Рыбинский предпочитает говорить о недостатках романа. Среди главных он указывает на упрощенную схематизацию характеров действующих лиц. Особенно это представляется заметным в обрисовке одного из героев — Ершова, напоминающем рецензенту Кудеяра-разбойника. «Ведь это только в песне у "лютого разбойника" по Божьему велению пробуждается совесть: в романе же психологическая эволюция должна быть строго обоснована. Иначе читатель не только не обязан верить, что убийца отца и матери, шагавший по крови, красный начдив, без всяких к тому оснований, вдруг осознает свою подлую сущность, раскается и станет грозным мстителем; а тем более, как этого хочет автор, — испытывать к нему чувство живейшей симпатии». Художественную неправду романа Н.Рыбинский видит и в образе некоего Андрея Андреевича, большевистского деятеля, долго скрывавшего свои взгляды. «Это и не символ и не реальный тип, а так — литературная туманность, совершенно чуждая среди яркой галереи чеканно выписанных автором типов». Необходимость этой «неправды» автор статьи пытается объяснить особым подходом генерала Краснова к революции, к ее жертвам и героям. «Это не ошибочное понимание некоторыми «понять-простить», а мистическая вера в силу любви. Ибо сказано, что Любовь есть Бог. Любовью-Богом держалась и была сильна Россия; Божьим попущением она повержена; Богом-Любовью, — верит Краснов, — она и возродится. Единство неделимости не в географии и не в этнографии: все это мелочи, которые приложатся сами собой. Главное, вновь найти то, что утеряно, ту внутреннюю спайку, которая связывала собою все государство в единой триаде: Бога, Царя и Народа... И в утверждении того, что было, в убедительном пафосе генерала Краснова читатель черпает убеждение в неизбежности того, что это будет».

В.В.Сорокина

«Белая Свитка» (Берлин: Медный всадник, 1928). Роман является продолжением цикла книг, посвященных великой русской трагедии, и вместе с тем автор в предисловии указывает на начало нового цикла под условным названием «От Красного знамени к Двуглавому орлу». В свойственной Краснову манере он основывает художественный вымысел на реальных фактах. В романе он рассказывает о том, что было, рисуя в первых частях совершенно реальную картину, выбирая характеры, случаи и действия из самой жизни русских эмигрантов в Германии, постепенно готовящих силы для тайной и явной борьбы с большевиками. В четвертой же части автор дает волю своей фантазии, изображая то, что так легко могло бы свершиться, если бы явилось лицо, подобное его герою, настоящему рыцарю без страха и упрека, Белой Свитке. Конец романа «счастливый» — повстанческий атаман Белая Свитка совершает переворот в Петербурге. Объясняя замысел романа и роль фантастического спасителя в образе Белой Свитки, Краснов пишет в предисловии: «Пусть эта книга, долетев в подъяремную Россию, придаст новые силы тем честным борцам, что самоотверженно, бесстрашно и безвестно работают во имя святого Русского дела, всем же русским людям, живущим в зарубежье и не забывших своей Родины, пусть эта книга даст бодрое сознание, что борьба идет, и вместе напомнить их долг — помочь этой борьбе».

В рецензии В.Татаринова указывается, что роман имеет все достоинства и недостатки ранее изданных произведений автора, что он принадлежит к числу «тенденциозных» и сугубо политических романов, имеющих определенное агитационное назначение. «Бесспорно, что роман написан односторонне, на манер того, как в старину благочестивые монахи-художники писали изображения Страшного Суда — направо благообразные праведники, налево уродливые грешники. И все-таки живыми людьми и реальными событиями оперирует автор,

искусно перемешивая правду с вымыслом и под конец давая волю своей фантазии и своим патриотическим помыслам. Военный быт — старый и новый — талантливо рисует он, причем чувствуется, что не чужды его сердцу и теперешние "советские" военные, в которых он видит все тех же простых и честных русских офицеров и солдат. Изображает он и повстанцев, дерзко ведущих неравную борьбу с большевиками, укрываясь в дремучих белорусских лесах, и убийство в торгпредстве и черные мессы в Варшаве» (Руль. 1928. 15 авг.). Д.Персиянов в рецензии на книгу обращает внимание на тот факт, что все персонажи «выписаны Красновым настолько живо, что как будто ощущаешь этих невымышленных людей... Эта книга П.Н.Краснова дает возможность каждому русскому, верящему в Бога и Россию, прикоснуться к той великой борьбе, которая идет, не останавливаться, развиваться. Сильным она покажет путь, слабых ободрит, падающих духом поддержит и всех научит беречь в себе любовь к Родине» (Новое время. 1928. 28 апр.).

В.В.Сорокина

Трилогия «Largo» (Париж: Е.Сияльская, 1930). **«Выпашь»** (Париж: Е.Сияльская, 1931). **«Подвиг»** (Париж: Е.Сияльская, 1932) — романная трилогия. Все романы написаны за несколько месяцев во Франции. В романах, охватывающих двадцать лет из жизни русского общества, с 1911 по 1931, «автору хотелось нарисовать читателю картину жизни средних русских, людей толпы, без имени, без исторического значения» («Подвиг». С. 546), незаметных строителей или разрушителей России.

В темпе largo — широко, весьма медленно — звучит не только фортепьянная музыка Генделя, исполняемая героиней, Валентиной Петровной, Алечкой; это спокойное течение привольной русской жизни в предреволюционные годы. Однако силы народа уже надорваны «гнилостными бактериями социализма», а дело об убийстве Андрюши Ющинского (Ванюши Лыщинского в романе) интерпретируется Красновым как «первые громы зловещей революции». Краснов рассуждает о всемогуществе «еврейского капитала», «ритуальном убийстве», доказывая, что в «сокрытии правды» по делу Бейлиса (в романе — Дрейлиса) «таились семена погрома — уже не только еврейского, но погрома власти, погрома всей интеллигенции». Писатель связывает с нашумевшим делом Бейлиса одного из главных героев, профессора-патологоанатома Якова Кронидовича Тропарева, вызванного на вскрытие погибшего мальчика и берущего доказать ритуальный характер убийства. Однако в атмосфере общественной истерии и лжи, окружающей скандальный процесс, Тропарев сам становится жертвой преступления, а его помощник-прозектор, Ермократ, совершает убийство, расчленяя труп возлюбленного жены Тропарева, блестящего офицера. Так в сюжете воплощаются представления Краснова о готовности русской толпы к насилию и погрому. Из представленных Красновым в первой части трилогии социальных слоев наименьшее уважение вызывает либеральная интеллигенция, либо ненавидящая Россию (как Стасский), либо просто напуганная, либо решительно не понимающая происходящего в стране. Напротив, в офицерском сословии видит Краснов красу и гордость России; хотя его представители — наиболее бездействующие персонажи, занятые лишь скачками, парадами, флиртами. Однако писатель подчеркивает, что сознательно стремился в этом романе к показу картин спокойной, красивой, сытой и богатой жизни.

Во второй части трилогии Валентина Петровна — замужем за другом детства поручиком Ранцевым, Петриком. Символический образ «выпаши» — «выпаханного, усталого поля», переставшего родить, запустевшего, заросшего сорными травами и чертополохом, возникает с первых страниц повествования. Выпаханы души персонажей (Валентина Петровна остро переживает события многолетней давности, убийство мужа и возлюбленного), разгул и размах истощили, выпахали душу народа, и этот народ гонят на войну, как скотину на убой; еще острее этот мотив выпаши при изображении послереволюционной эпохи — «беженская пыль», «страдание рабства и холода» в большевистской России, «шумный, кипящий, матерьялистический мир» Европы. Четыре части романа разделены временем и пространством: гарнизонная жизнь в Маньчжурии, «страшная» военная служба, ужаснее которой «садически-мистическое» убийство на отдаленной заимке, а затем похищение маленькой дочери Ранцевых Анастасии; описание боевых действий вре-

мен первой мировой войны; странствия Петрика по России и бегство из нее, «чудо» спасения; наконец, эмигрантские парижские будни. Краснова занимают не столько создаваемые им характеры и сюжетные коллизии, сколько социально-политические идеи. В финале романа (вместе с сектантами-«федоровцами» погибает в большевистской России Валентина Петровна, сознательно обрекшая себя на замерзание в лесу, предпочитая гибель «рабству», но зато «находится» дочь Ранцевых Анастасия, спасенная и воспитанная богатыми англичанами) Краснов формулирует свою программу: нужно «заставить» продажную Европу освободить Россию, «потребовать войны с коммунистами и большевиками» (с. 569).

Ю.Галич писал о «Выпаши»: «Роман интересен своей причудливой фабулой, неожиданными сюжетами, оригинальными положениями, изумительным сцеплением фактов, эпизодов, картин из эпохи гражданской войны... Со свойственной Краснову яркостью переданы батальные сцены, в особенности кавалерийская атака под Залещиками. Хороши диалоги, и, как всегда, четкою нитью проходит по книге авторской лейтмотив, щедро расцвеченный цитатами и ссылками на священные тексты» (Сегодня. 1931. 9 июня).

Тема формирования «Освободительной армии» становится центральной в заключительной книге трилогии — «Подвиг», содержание которой определяется замечанием автора из пролога: «И опять шел рассказ о ряде героических подвигов, о любви к Родине, готовой на жертву, о справедливости, о торжестве правды и в самой смерти» (с. 8). Картины эмигрантского житья, подробности беженского быта опираются на газетные материалы и на беллетристику зарубежья. Бездействие, уныние, всеобщая холодность и нелюбовь эмигрантов вызывают у Краснова горячее осуждение, и он ставит вопрос о «борьбе за Россию» (с. 236). Роман превращается в приключенческо-фантастический. Выпашь и подвиг — ключевые слова одноименных романов. Во втором романе выпаханными представлены и большевистская Россия, и цивилизованная Европа. А горькое осознание того, что народ отошел от веры, что его можно «двинуть на погром... На самоубийство... На революцию... Но на подвиг?.. Никогда!» («Largo». С. 80), реализуется в авантюрно-фантастических эпизодах последней книги трилогии. Однако в заключении «От автора» Краснов утверждает, что люди, способные на подвиг, есть. Трилогия является попыткой с православно-националистических позиций осветить известные события российской истории и развернуть утопическую программу ее изменения.

Т.В.Марченко

«Накануне войны: Из жизни пограничного гарнизона» (Париж: Изд. Главного правления Зарубежного союза русских военных инвалидов, 1937) — воспоминания Краснова о своей службе в 10-м Донском казачьем полку, которым он командовал с 15 октября 1913 по 1915. О причинах обращения к жанру мемуаров писатель рассказал в предисловии к книге: «Мне не хотелось писать своих воспоминаний. Казались они мне только личными и потому — ненужными... Наша старая Императорская Армия показывается советскому читателю отраженной как бы в изогнутом зеркале, изуродованною и неверною... Появились и в эмиграции книги о старой армии, написанные неудачниками, пессимистами, людьми, не любившими строевого дела, книги, где безотрадно рисуется жизнь в гарнизонах Императорской Армии... И вот, читая клевету на Императорскую Армию, я счел своим долгом не возражать на нее, не спорить с клеветниками, а фотографически точно изобразить, что я видел, что я пережил и с кем я служил в крошечном Замостском гарнизоне» (с. 5).

М.Г.Павловец

«Цареубийцы (1 марта 1881 года): Роман» (Париж: В.Сияльский, 1938; М., 1994). Роман задуман в середине 30-х и создавался в течение декабря 1935 — января 1938. Повествование хронологически охватывает 1876—1882 — период, характеризуемый его героями как «ужасный» и «больной век». Главное в романе — не самый акт убийства императора, как можно было бы понять замысел писателя из подзаголовка произведения, а мысль о судьбе России. Изображение мирной жизни петербургского света и царского двора перемежается в повествовании картинами подвижнического героизма и жертвенности русских солдат и офицеров на поле брани

(переправа через Дунай, падение Плевны, беспримерный зимний переход через Балканские горы, овладение Адрианополем и выход на ближние подступы к турецкой столице) и сценами подпольной деятельности тайной организации революционных народников «Земля и воля», убежденных в благотворных последствиях террора и цареубийства. С последним «все явится само собой: восстанет народ, истребит правительство, и установится народоправство» (М., 1994. С. 198). Духовным центром романа, своеобразным историческим идеалом писателя является судьба трех поколений служивого дворянского рода Разгильдяевых, беззаветно преданных Вере, Царю и Отечеству. Судьба названного рода — оплота крепкой монархической государственности и величия страны (старый Разгильдяев — генерал-адъютант Двора; его сын — герой войны, а доброволец-внук погибает на чужой земле с чувством исполненного долга) — контрастно оттеняет искания дворянства, отошедшего от сословных заветов. Это и Софья Перовская, и другие «землевольцы» из дворян, которые, однако, занимают в романе довольно скромное место, — они в своем выборе определились и с духовной стороны мало интересуют автора. Другое дело — натуры мятущиеся и ищущие: последняя из представителей угасшей дворянской фамилии Ишимских — Вера Николаевна, нашедшая приют в доме Разгильдяевых, и проклятый отцом и неприкаянный кн. Болотнев, почувствовавший в Ишимской родственную одинокую душу.

Некогда выпущенный из Пажеского корпуса в штатские «из-за "внутренней" непригодности к военной службе», Болотнев, начитавшийся Маркса и Кропоткина, приобрел материалистические воззрения и утвердился в мысли, что Бога нет, а «есть материя и в ней борьба за существование» (Там же. С. 32) — человек, следовательно, не может надеяться на спасение и должен жить «сам в себе». Юная и поэтическая барышня, Вера Ишимская из высокого чувства немедленной справедливости и всеобщего блага подалась к народовольцам и подошла к отрицанию Бога с иного конца. И тот и другой путь автор рассматривает как дьявольское совращение неокрепших душ и сатанинский соблазн, которые ведут к расстройству божеских государственных установлений и гибели человека. Темное, бесовское начало в романе связывается Красновым с революционерами внутри страны и масонским миром извне: «Масонский мир не простит никогда, если царствование Александра II завершится победами... и Константинополем» (Там же. С. 48). В отношении к революции и в славянском вопросе Краснов, обогащенный опытом Октября и гражданской войны, следует отчасти за Достоевским (роман «Бесы», «Дневник писателя»). Исторические потрясения России в XX в. во многом, по мысли писателя, предопределила эпоха императора Александра II — Царя-Освободителя и Мученика, истоки которой автор усматривает в движении декабристов. И хотя, потрясенный войною, Болотнев возвращается к сословным ценностям и идеалам, а Вера Ишимская переживает глубокую духовную драму и, движимая раскаянием, принимает тихий постриг, самый факт распада и оскудения дворянства (хранителя устоев самодержавия) остается, как бы предвосхищая коллизии другого красновского произведения — эпопеи «От Двуглавого Орла к красному знамени».

В.В.Васильев

КРЫМОВ Владимир Пименович (1878—1968)

«Богомолы в коробочке» (Берлин: Изд. автора, 1921; на испанском языке — Буэнос-Айрес, 1945) — книга очерков по материалам путешествия вокруг света, красочная «мозаика земли», результат «странствий по Востоку, Тихому океану и Америке», по словам Ф.Иванова (Русская книга. 1921. № 5. С. 14). Второе издание вышло под названием «Радость бытия» (Берлин, 1923). *Р.Гуль* в своих воспоминаниях («Я унес Россию». Нью-Йорк, 1984. Т.1. С. 2) описывает историю появления книги: «В феврале 1917 года во всей России Крымов оказался единственным провидцем... когда во всей России царило «всенародное ликование... Владимир Пименович (как он рассказывал) понял сразу, что «всему конец!» и «все обрушится!» и тут же сделал практические выводы: весь свой капитал быстро перевел в Швецию, а сам (с женой) выехал из России. Так как покинуть Россию можно было только в восточном направлении, В.П. в 1-м классе сибирского экспрес-

са пересек всю Сибирь и через Японию, не торопясь, отправился в кругосветное путешествие» (с. 12—13). «Книга написана в виде путевых впечатлений, — пишет автор. — Мысли о социальных вопросах вкраплены в эти впечатления — где больше, где меньше — без системы и преднамеренного порядка» (с. 5). Рассуждения о революции в России и путях развития мировой цивилизации сводятся к мыслям о том, что «всякий раз, когда наступали на земном шаре такие крупные перевороты и разрушались старые святыни, людям казалось, что все кончено, конец мира пришел или впредь будут жить только варвары среди варварской культуры. А новые культуры превосходили бывшие, далеко оставляли их позади, брали из старого лучшее и добавляли свое, новое, еще невиданно прекрасное. Так будет и теперь. Идет капитальный ремонт» (с. 71). Описывая разнообразие укладов жизни и культур, Крымов как неизбежность воспринимает повсеместное наличие нищеты и социальной несправедливости. Выход он видит только в одном: «Государственные деятели! Капиталисты! Улучшайте всеми силами условия работы... Если люди перестанут терпеть свое полуживотное существование и сами начнут перестраивать условия — горе вам, стоящим наверху. Тогда приходит ужас» (с. 219). Опережая возможные упреки в наивности и ненаучности, которые не замедлили появиться после выхода книги, автор говорит, что рос в среде, далекой от настоящей науки, и что данная книга — «сырой материал» (с. 5). Название книги автор объясняет соединением в его сознании впечатлений от чтения шеститомника «Всеобщей истории» А.Тайтлера (Tytler A.F. Universal history from the creation to the beginning of the 18th century. L., 1834) и от ознакомления с повадками невероятно кровожадного и свирепого насекомого, названного тем не менее «богомолом» за то, что в промежутках между драками оно «складывает лапки как для молитвы» (с. 57).

Отзывы в эмигрантской прессе были противоречивы. Е.Максимов (Общее дело. 1921. 18 апр.) пишет, что, с одной стороны, автор «просто и без вычур записал все виденное», с другой — «преувеличил и свои задачи, и свои силы»: ему «хочется по всякому поводу сказать что-то очень нужное», но «его научный багаж не соответствует подобному занятию... получаются весьма смешные вещи». В результате — интересный материал «о внешней жизни обоих материков» погублен авторской «претенциозностью». *В.Яновский* в своих воспоминаниях («Поля Елисейские». Нью-Йорк, 1983) отмечает, что Крымову вообще было присуще пристрастие к «псевдонаучности» и «наивному рационализму», объясняя это характером его образования (с. 243). Ф.Иванов (Русская книга. 1921. № 5. С. 14) пишет, что книга «читается» с неослабленым интересом», а ее автор «умеет наблюдать, схватывать наиболее редкостное, «курьзеное» и, что может быть еще важнее, умеет передать о виденном и слышанном в живописной, подчас остроумной форме». В предисловии ко второму изданию Крымов пишет: «Интерес, проявленный к книге, побудил меня улучшить ее... Я позволил себе выпустить книгу под новым названием, старое многим казалось и нарочитым, и мудреным. Оно было мрачным — это не соответствует ни настроению книги, ни моему личному» (с. 5). В отзыве на второе издание Н.Волковыский (Дни. 1924. 27 янв.) отмечал действительную «радость бытия, которая отвечает жизнерадостности его журналистского темперамента», но без «строгой архитектоники» и «единства построения». Б.Шнейдер (Накануне. 1924. 17 февр.), отмечая, что «книга написана простым, ярким, разговорным языком», упрекает автора в том, что тот уехал из России, по его же словам, «на время генеральной уборки» и «с комфортом» собирает «коллекцию из жизни, быта и нравов», «попутно поучая непонимающих». Ю.Офросимов (Руль. 1923. 23 дек.) обвиняет Крымова в том, что он «скитался по свету, но не в привычном для нас облике обездоленного эмигранта, а счастливым праздным соглядатаем чужих нравов и обычаев», считая, что автор производит «впечатление человека культурного, пожалуй даже более европейца, чем русского», а «смысл книжки — чисто эпикурейский».

Л.Г.Вязмитинова

«Люди в паутине» (Берлин: Петрополис, 1930) — книга, рассказывающая, как автор «в последний раз ехал вокруг света в 1919 году» (с. 378). Занимательное описание увиденного (Канада, Алжир, Италия, Палестина, Египет, Индия, Цейлон, Синга-

пур, Филиппины, Гонконг, Китай, Япония, Гавайи, Панама, Куба, Нью-Йорк) сопровождают оценки и рассуждения автора, пронизанные пафосом приверженности благам цивилизации и практическому разуму: «На смену предопределению, дряблости и покорности идет железная всесокрушающая воля разума» (с. 105). При этом Крымов противопоставляет «Запад» (разум) и «Восток» (религию) и, рассуждая о «трагическом влиянии религии на культуру» (с. 110), делает иронический вывод: «Шпенглера следовало бы наказание за "закат Европы" послать на жительство в туземный квартал Востока» (с. 77). Однако он ощущает и последствия наступления «цивилизации», говоря о ее разрушительном влиянии на личность и экологию планеты, «обращающей» ее «в нашествие моторов» (с. 315). «Человек опутан паутиной, — пишет он. — Эту паутину ткут не пауки, а сами люди... и сами барахтаются в ней» (с. 378). Н.Чебышев (В. 1930. 16 янв.) отмечает, что книга выдержана в «акварельной манере письма», а ее автор «пишет бойко, обладая не всем дающимся так называемым "газетным" даром». «К сожалению, — продолжает критик, — у автора слабость к дешевому вольнодумству по предметам, имеющим отношение к религиозным верованиям», от которых «веет» «провинциальным педантизмом».

Л.Г.Вязмитинова

«За миллионами» (Берлин: Петрополис, 1933) — трилогия включает в себя романы: «Сидорово ученье», «Хорошо жили в Петербурге», «Дьяволенок под столом». К трилогии примыкает роман «Фуга» (Париж: EIRP, 1935). Предваряя роман «Фуга», Крымов написал, что «этот роман, цельный в себе самом, заканчивает ранее вышедшее» (с. 6). Трилогия представляет собой задуманную Крымовым в первые годы эмиграции эпопею о жизни Российской Империи накануне и во время Первой мировой войны и революции. При последующих изданиях автор, не меняя структуры, вносил изменения в текст. Главная тема эпопеи, построенной на автобиографическом материале, по определению *И.Тхоржевского*, — «я сам — и деньги» (В. 1933. 18 мая). Центральный герой, Арсений Аристархов, — выходец из небогатой провинциальной семьи раскольников, своими силами достигает положения богатого предпринимателя и вынужден бежать из России после революции. Первоначально замысел писателя оформился в роман из двух частей «Бог и деньги (Эпизоды нескольких жизней)» (Берлин, 1926). Еще до выхода романа была опубликован отрывок из написанного под заголовком «Детство Аристархова (главы из романа)» (Берлин, 1924) с авторским указанием в предисловии, что это — «четвертая глава большого романа "Семья Аристарховых". Роман уже написан, но я решил напечатать только эту главу. Действие романа — 1890—1923 годы. Эта глава, дневник одного из действующих лиц, переносит еще назад, на 10—15 лет» (с. 7). Крымов отмечает, что «это не автобиография», но «писатель и его герои — близкие родственники» (с. 10). Текст опубликованной главы вошел в первую часть романа "Бог и деньги", а затем — в соответствующий ему первый том трилогии, в предисловии к которому автор объясняет читателю: «Закончивши в 1926 году два первых тома моего романа «Бог и деньги», я начал писать третий том. По мере того, как я писал, мне все меньше нравилось написанное раньше. Я стал переделывать уже напечатанное... В результате... осталось немного больше половины. Но я вставил новые главы... Томы разрослись... Заглавие "Бог и деньги" теперь для целого уже не годилось — не соответствовало содержанию» (с. 5). В предисловии к третьему тому Крымов пишет: «Хотя три тома названы "Трилогией", но это один роман — цельны только все части вместе... рассвет третьего тома как бы непонятен... если бы перед этим не было бы 700 страниц ночи... В описании этого завоевания права жизни, радости жизни, процесса долгого и трудного, главная цель романа» (с. 5). В первом томе автобиографичны воспоминания о детстве: «У нас дома холодно, нет ласки» (с. 88), «от всех гимназических лет у меня одно непрерывное впечатление — жутко, холодно» (с. 91), как и о прохождении «науки» обогащения у двоюродного дяди Сидора Даниловича: после окончания Московского сельскохозяйственного института Крымов занимался делами своих родственников-лесопромышленников в Сибири, Северо-Западном крае и на Южном Урале. Том завершается отъездом в Петербург — «Там дорога к миллионам шире!» (с. 314). Первый том

трилогии был издан на английском языке: «Out for a million» (L., 1935). При четвертом издании на русском языке (Париж, 1950) автор значительно расширил текст романа.

Лейтмотивом второго тома является название его второй главы: «Принятие рден» (с. 10). Имеется в виду вхождение в круг «дельцов-газетчиков-аристократов». Легко узнаются прототипы: через Г.Н.Снесарева (прототип Грабельщикова) сам автор устраивался в газету «Новое время» (прототип «Русской газеты») А.С.Суворина (Кащеев), близко знал Юрия Беляева (Додо) и знаменитую балерину М.Ф.Кшесинскую (Феликса Адольфовна) и др. Рассказчик утверждает: «Война была выгодна. Биржа все лезла вверх, все открывались новые возможности наживы в хаосе крови и денег» (с. 127). Второй том обрывается на ощущении главным героем катастрофы революции: «Я не себя хороню, но умер наш Бог... Началась новая жизнь» (с. 231). Второй том («Хорошо жили в Петербурге») вышел также под названием «Миллион» (Рига, 1936; Париж, 1936) и на английском языке: «He's got a million» (L., 1936). В предисловии к парижскому изданию Крымов пишет: «Просматривая свой роман «Хорошо жили в Петербурге» для английского издания, я постепенно так его переделал... что решил напечатать и по-русски в этом измененном виде» (с. 5).

Содержание третьего тома — метания героя в эмиграции. Характерен анализ ситуации, при которой он покинул родину сразу после Февральской революции: «Ему казалось, что люди, жившие в подвалах и всю жизнь не совсем сытые, теперь, когда нет городового, должны непременно прийти грабить, мстить... Единственным желанием было как можно скорее уехать. Все равно куда...» (с. 16). Ощущение катастрофы не только в мире, но и в себе самом приводит Арсения к отказу от исповедуемого им ранее «американизма» (с. 309) и, как ему кажется, избавлению от «дьявола сомнений» (с. 325). На английском языке книга вышла под названием «End of the imp» (L., 1937). Глава из английского варианта, не вошедшая в русское издание, опубликована автором в книге «Обрывки мысли» (Берлин, 1938) под названием «Милые девочки».

Роман «Фуга» построен по принципу мозаики: описание происходящего с героем перемежается с отрывками выходящего из-под его пера фантастического романа, в текст которого вкладывает свои мысли о счастье человечества отрекшийся от прежних идеалов «миллиона» Арсений Аристархов, как и сам Крымов, поселившийся на вилле под Берлином. Рецепт счастья заключается в захвате власти над миром «Лигой наций из мудрейших», власть которой обеспечена суперорижием. «Мудрец», спасающий человечество от самого себя, должен обладать мощным интеллектом и быть свободным от личных чувств и от какого-либо чувства собственности. При этом «для такого грандиозного переворота нельзя обойтись без крови» (с. 53). Герой Крымова приходит к выводу, что правы его богобоязненные предки: «Человек окружен от рождения дьяволятами... они сидят уже в хромосомах предка, и нужно затратить громадную энергию на борьбу с ними», однако «на свете нужны гении, таланты: при них должны быть дьяволята» (с. 108). Герой Крымова решает проблемы, связанные с изменой и гибелью жены и нехваткой денег, вследствие чего он вынужден под чужим именем пробираться на родину, свое отношение к которой он выражает таким образом: «Тогда думалось, что "они" устроят "для всех" лучшую жизнь. Теперь знал, что лучшей для всех не устроили, а только разрушили жизнь тех, кому жилось лучше. Его в том числе» (с. 155).

Если относительно «Детства Аристархова» Н.Петровская (Накануне. 1924. 25 мая) отметила, что «читается с неослабевающим интересом», поскольку «крайний реализм этой вещи не фотографичен», а писание «холодного склепа» и «мрака исступленного изуверства» своего детства автор «сумел вдохнуть... очарование и убедительность чисто художественные», то *К.Зайцев* (В. 1926. 2 дек.) свою рецензию на роман «Бог и деньги» называет «Роман-сплетня», отнеся его к той литературе, которая «протекает, никаких следов в национальной литературе не оставляя», и считая, что в нем «преимущественное внимание обращено на конкретные личности и всем известные общественные явления». Обвиняя автора в «унижении до такой выдержанной пошлости», он считает, что у него «проблески... дарования... тонут в бездарнейшем много-

словии и довольно отвратительных сплетничеств». *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1926. 3 нояб.) замечает: «Название вряд ли удачно: если о деньгах здесь действительно подробная идет речь, то о Боге, наоборот, не сказано почти ничего. Имя Божие произнесено всуе». «Не чувствуется, чтобы над своими героями подымался сам беллетрист», — отмечает рецензент, считая, что «книга Крымова, не будучи произведением художественным, все-таки занимательна, как некоторое отражение быта и нравов, как не очень отшлифованное, но все-таки удовлетворительное зеркало былой российской жизни в разных слоях общества». И.Тхоржевский (В. 1933. 18 мая) выделяет из трилогии второй том, от чтения которого «трудно оторваться», поскольку там «литературный талант автора блещет и переливается». Он отмечает у писателя «ум, наблюдательность, знание жизни, верность отдельных портретов» «дельцов и преуспевающих пройдох», но сожалеет, что «в целом картина выходит неверною... Все заслонено у Крымова Петербургом жадным, пьяным, грабившим, губившим... «призрачным». То, что описание, то есть «блестящий обвинительный акт», построено на автобиографическом материале, по мнению рецензента, «придает его разоблачениям пряный и неприятный привкус». На роман «Фуга» была положительная рецензия Н.Резниковой (Рубеж. 1935. № 7) и отрицательная *Ю.Мандельштама* (В. 1935. 17 янв.), обвинившего автора в недостатке писательского мастерства, поскольку «свою философию он не воплощает в романе, а просто пересказывает ее устами своего героя». Отнеся роман к разряду «романов-утопий», в котором «главы авантюрные, бытовые и философские чередуются вполне случайно и без всякой внутренней связи» и написаны «якобы разговорным, на самом же деле скучно-интеллигентным» языком, критик считает, что вся философия романа скучна и «проста до чрезвычайности». Тхоржевский в своей книге «Русская литература» (Париж, 1946. С. 2) относит Крымова к так называемым «бытовикам-реалистам», которые «сравнительная "редкость" среди зарубежных писателей», и отмечает, что «только в эмиграции этот русский американец ощутил себя беллетристом и "рассказал себя" — в талантливом романе-трилогии "Бог и деньги" ("За миллионами")». «Сидорово ученье» он называет «самым оригинальным томом трилогии» и, отмечая автобиографичность описываемого, делает вывод: «Наблюдательность, воспитанная для делания миллионов, пригодилась для делания романов» (с. 548). Отдавая должное таланту писателя и в отношении остальных томов трилогии, критик пишет: «Предреволюционные крымовские картинки с неотразимостью обнажили неизбежность революции. Старый русский быт изображен по знаменитой герценовской формуле: "Безглазая душная жизнь — жизнь червей в сыре". Крымовский герой, как и сам автор, не скрывает в романе жадного пристрастия к денежному рокфору. Тем реалистичнее роман. Странным образом напоминает он историю Фрола Скобеева... Аристархов — прямой потомок Скобеева (как и гоголевский Чичиков или булгаринский Выжигин)» (с. 549). Тхоржевский отмечает: «Переведенные на английский язык книги Крымова имели успех, и хотя эмигрантской критикой он не признан, но и в эмиграции это — один из немногих читаемых писателей» (с. 549). [В рижском издании романа «Миллион» (с. 302—304) приведено более 40 положительных «отзывов английской печати» о творчестве Крымова]. К.Померанцев («Сквозь смерть». Лондон, 1986) вспоминает, что *Георгий Адамович* считал книги Крымова «ниже всякого уровня», но «все же выделил среди них две: "Феньку" и "Сидорово ученье", в которых он местами даже талантливо рисует характер и быт русских староверов. Показательно, что относительно... "Бог и деньги" он говорил мне, что ее надо было бы назвать "Деньги и Бог", настолько деньги являлись для него высшей ценностью» (с. 128). *В.Яновский* в своих воспоминаниях («Поля Елисейские». Нью-Йорк, 1983) пишет, что в эмиграции Крымова называли «ростовщиком... и безбожником, а главное — графоманом... между тем его первый роман «Хорошо жили в Петербурге» отличная книга... Крымов был несомненно талантливым литератором, с культурою языка. Но беда в том, что купцом он оказался гениальным» (с. 242—243).

Л.Г.Вязмитинова

«Обрывки мыслей» (Берлин: Петрополис, 1938) — согласно авторскому предисловию, «книга только в том смысле, что

печатные пронумерованные страницы сброшюрованы в книгу»; «материалы, которые могли бы войти в книги. Может быть некоторые и войдут»; «шкатулочка с набранными за несколько лет вещицами и обломочками» (с. 5). Впечатления от путешествий по земному шару перемежаются с воспоминаниями о своей жизни, рассуждениями о языках и литературе и попытками анализа виденного и прочитанного, временами переходящими в размышления на общечеловеческие темы. Привлекает внимание несколько неожиданное для Крымова, до этого демонстрировавшего в своем творчестве приверженность гордому человеческому разуму, рассуждение, объясняющее перелом сознания, отразившийся в последующих романах «Фенька» (Париж, 1945) и «Завещание Мурова» (Нью-Йорк, 1960): «Уйдя от религиозной морали, попадают в глубокий провал, где сдерживает только страх наказания по человеческим законам. Но зато есть светлая вершина, где живет любовь к людям и уже незыблема мораль. Путь туда долог и труден, доходят немногие. Но эти немногие и не дадут человечеству вернуться к разуму» (с. 173). Глава «Милые девочки» является главой из английского варианта романа «Дьяволенок под столом» (Берлин, 1933) — «End of the imp» (L., 1937), не вошедшей в русское издание.

П.Пильский (Сегодня. 1938. 16 марта), отмечая, что автор демонстрирует «редкий союз его дилетантизма с педантизмом», считает, что Крымов — «типичный журналист» «по разнообразию и разноцветности своих интересов, наблюдений и встреч, способности и умению запоминать» и по тому, что он «меньше всего претендует на глубину мысли, ему дороже ее "обрывки"». Получилась «занятная книга», читать которую «весело, легко, приятно, словно беседуешь с неглупым, чуть насмешливым, много видевшим человеком, понимающим толк в радостях жизни, умеющим жить и достигать, не желающим печалить себя и быть навязчивым». К.Елита-Вильчковский (Бодрость. Париж, 1938. 22 мая) полагает, что в книге «нечто цельное получилось из обрывков», а именно — «из сопоставления обрывков... вырастает облик... русского космополита из старообрядцев».

Л.Г.Вязмитинова

«В царстве дураков» (Париж: Дом книги, 1939) — научно-фантастический роман-утопия, в котором сильны свойственные автору ницшеанские мотивы превосходства над окружающими индивида, сильного своим интеллектом. К.Померанцев в своих воспоминаниях («Сквозь смерть». Лондон, 1986. С. 128) пишет о Крымове, что «коммерческие способности... породили в нем чувство превосходства над другими и презрение к бедным, которых он считал ниже себя». Главный герой романа — профессор Z — известный ученый, сосредоточенный исключительно на своих научных занятиях и космополитичный до такой степени, что о его происхождении ничего неизвестно, кроме того, что «его фамилия начиналась на букву Z»; он упорно «подписывался одной этой буквой», считая, что «фамилии приклеивают ярлык» (с. 9). Имя его преданного лаборанта, бывшего бродяги, звучит аналогично — «лаборант М», поскольку ему тоже «неприятно», когда к «имени и фамилии привязана национальность» (с. 21). Младший сын профессора, которому всего 12 лет, гордо носит имя «Z маленький» (с. 17). Интеллектуалу-профессору Z противопоставлены «широкие массы», которые «заняты были напряженной политикой, финансовым кризисом, новыми фильмами и звездами экрана» (с. 44). Поэтому когда на Землю вместе с метеоритами попали «бактерии Z» (с. 53), стабилизирующие «умственный уровень» или «развитие интеллекта» человека «примерно на развитии ребенка 10—12 лет» (с. 55), один профессор Z сумел избежать этой участи, разработав противоядие — «анти Z» (с. 57), и остаться в изменившемся мире осколком старого, единственным «взрослым» среди «детей», которые даже не подозревали о происшедшем. В романе отразились и свойственные Крымову дилетантское преувеличение могущества науки и вытекающее из этого презрительное отношение к морали и религии.

Роман отражает отказ автора от мысли, что сами люди каким-либо образом могут изменить мир к лучшему: «Все нужно ломать и строить заново, а как — неизвестно» (с. 61), «не систему нужно менять, а себя надо изменить» (с. 62). Цивилизация зашла в тупик, «ненужных и ухудшающих жизнь достижений... гораздо больше, чем улучшающих» (с. 35), поскольку «новый продукт

утонченного человеческого разума» (с. 77) работает только на уничтожение и налицо «несоответствие машин и психики» человека (с. 50). Отталкиваясь от слов Иисуса Христа «если не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (с. 206), автор описывает новый мир, в котором нет войны и вообще оружия, машин, науки и техники, нет промышленности, контроля рождаемости, но есть свечи, домашние животные, ремесленничество, естественная смертность, а «религиозное чувство выросло, но приняло еще более расплывчатые и туманные формы» (с. 124): «Все разрешено, но каждый сам за себя отвечает, каждый поймет, что ему вредно или гибельно» (с. 182). «Царство дураков», за которым наблюдает один «умный» и в котором «психика уравновесилась с механикой» (с. 207), а «простые вечные человеческие чувства стали освобождаться от контроля лжекультурного разума» (с. 78), представляет из себя крымовский вариант утопии, «возвращения к природе». Пришло оно «с неба», но научные термины — бактерии, комета, метеориты и прочее — делают это фактом науки, доступной, в конечном итоге, только избранному интеллектуалу, за неразглашение научного факта объявленного новым человечеством своим «спасителем» (с. 241). «Они счастливее прежних, — считает профессор Z, — они не думают о смысле жизни, которого нет... «Будьте как дети» (с. 211).

Л.Г.Вязмитинова

«Фенька» (Париж: Б.и., 1945; Париж: YMCA-Press, 1973; на англ. языке — Лондон, 1949) — роман из жизни старообрядцев, в котором на детские впечатления автора, выросшего в староверческой семье, наложились его зрелые размышления о жизни. Начало романа и часть последующих событий происходят в родном автору г. Динабурге (Витебская губ.), обстановка и уклад жизни в домах старообрядцев написаны по мотивам воспоминаний автора о родном ему доме деда, что явственно видно из сопоставлений романа с первым томом трилогии «За миллионами» (Берлин, 1933) — «Сидорово ученье». Прототипами главной героини романа — Феньки, ее сестер Дуньки и Фроськи и их «мамашки», старшей кухарки Афимьи, являются жившие в доме деда его незаконнорожденные дочери Дунька и Фроська и их мать — кухарка Афимья. Рисуя жизненный путь Феньки (Феофании Лукиничны Горбоносовой, в девичестве — Артамоновой), прошедшей путь от незаконнорожденной дочери «богатого по местным меркам подрядчика-старовера» (с. 5) до образованной красавицы-жены купца-миллионера, почетного гражданина Риги, после смерти мужа ставшей женой аристократа — генерал-губернатора князя Волховского и отказавшейся от старой веры, автор показывает меняющуюся в соответствии со временем жизнь староверов, анализируя ее на фоне истории раскола и происходящих в России событий. Крымов гордился, что в числе его предков протопоп Аввакум, что отмечает *И.Тхоржевский* в своей книге «Русская литература» (Париж, 1946. С. 2. С. 548). В романе Крымов защищает упорство, с которым староверы держатся своих устоев, рисуя положительные черты уклада их жизни: дисциплину, гражданскую надежность, трудолюбие, ненависть к нигилизму, приводящему в конечном итоге к разрушению человеческой души и государственного устройства. Главные свои мысли он вкладывает в уста старика Горбоносова: «Богу, оно, могит быть, и все одно, как молиться, одначе своего держись. Тутока дело не в двуеперстии, не в том, по крюкам петь аль по нотам, а в том, что у каждого человека устой должен быть... когда устой есть, никто тебя не пошатнет, а если человек как травинка, ветром колышимая... какая цена в этом человеке?» (с. 164). Считая, что раскол русской церкви — преступление, вызванное «глупостью и гордыней Никона» (с. 24) с попустительства церковной и государственной власти, которая еще более преступно продолжила гонения, вызывая «протест и порицание злому и глупому отношению законов и властей к древнерусской вере» (с. 138), Крымов словами старика Горбоносова утверждает, что «умерять да сглаживать надоть, а не разжигать рознь, взгляд это не государственный, да и не христианский» (с. 209). Старик Горбоносов высказывает и примету времени, изменившую положение староверов: «Двести лет в изгнаниях и гонениях жили, ну а теперича время такое пришло, где деньги, там и сила» (с. 36). Его поддерживает жена — Фенька, высказывающая близкую

самому Крымову мысль: «Настоящее богатство только миллион» (с. 67).

Сама Фенька, много лет прожившая с мудрым и склонным к либеральности в соблюдении обрядов мужем, считающим, что «Бог всякое поймет» (с. 81), ради нового мужа отказалась от старой веры. Но ее поступок вызвал в сыне, ранее мечтавшем о карьере, отказ от честолюбивых планов и желание наживать деньги уже не с целью защиты от власти, как его отец, а чтобы иметь возможность реально бороться с «глупым правительством» и «царем-дураком» (с. 299) с тем, чтобы отомстить за унижения предков и «чтобы в России более умные правили» (с. 300). К.Померанцев в своих воспоминаниях («Сквозь смерть». Лондон, 1986. С. 128), высказываясь о книгах Крымова отрицательно, замечает: «Я бы все же выделил среди них две: «Феньку» и «Сидорово ученье», в которых он местами даже талантливо рисует характер и быт русских староверов».

Л.Г.Вязмитинова

«Из кладовой писателя» (Париж: Изд. автора, 1951) — сборник, составленный «из записей и заметок за много лет», которые «собраны здесь без порядка и хронологии» (с. 5); воспоминания о встречах автора с известными писателями (Л.Толстой, Г.Уэллс, *А.Куприн*, *А.Горький*, *А.Толстой*), рассуждения о творчестве и загадках человеческой природы, о трагедии, радостях и противоречиях человеческой жизни, пронизанные пафосом некоторого разочарования в былых идеалах: «В юности, молодости я хотел, чтобы жизнь была прекрасна. Потом примирился на том, чтобы она была только хорошей... А теперь — научили революция и войны — я согласен, чтобы она была только удовлетворительной» (с. 12). «В детстве я больше всего боялся Страшного суда. Теперь я больше всего хотел бы, чтобы случился Страшный суд. К сожалению, тогда я твердо верил, что он будет, а теперь сомневаюсь...» (с. 68). Эффи (В. 1956. № 60. С. 136—137) пишет, что книга «отнюдь скукой не грешит», но красочнее всего у Вл. Крымова то, «что его глаза видели и уши слышали». И если «силуэт Толстого» дан «в его характерном отображении», то «в Куприне определяющим было вовсе не его "пьянство"». Критик отмечает, что «великолепны у Вл. Крымова разбросанные по всей книге результаты «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». А.Слизской (В. 1952. № 23. С. 175—176) утверждает, что «книга насквозь пропитана духом самодовольства и самовлюбленности» и временами грешит «ароматом грязного белья». Автор, по мнению критика, обладает «вкусом весьма посредственным», мир его «прост и элементарен», «мысли практичны и плоски», а его недостаточно профессиональному творчеству место только в «отделе «Смесь» в старинных журналах для семейного чтения». При этом в качестве «наиболее интересных мест» критик выделяет авторские «споры с Гоголем и Тютчевым», считая, что при этом «положение Крымова... несколько напоминает положение гоголевского почтмейстера, который никак не мог понять, что такое «свинья в ермолке», так как такой свиньи никак быть не может».

Л.Г.Вязмитинова

«Завещание Мурова» (Нью-Йорк: Рус. кн. магазин «Дон», 1960) — роман, ставший последним крупным произведением В.Крымова, в котором он подводит итоги своей жизни и творчества и который соединяет в себе черты детективного, психологического и философского романа. Характер и некоторые обстоятельства жизни главного героя — Платона Опарова автобиографичны: Опаров, как и сам автор, — выходец из бедной провинциальной староверческой семьи, сумевший нажить себе состояние в Петербурге, эмигрировать до прихода к власти большевиков и спасти при этом часть своего состояния. В начале романа он — преуспевающий делец в Берлине и, как сам В.Крымов, живет сначала на вилле под Берлином, потом на вилле под Парижем (также столкнувшись с тяготами немецкой оккупации), переживает смерть жены (Крымов усиливает этот момент: его герой это переживает дважды) и находит близкого человека в своей секретарше. Как и сам Крымов, его герой умеет устроить свои финансовые дела и склонен к размышлениям о законах и смысле человеческой жизни, в том числе о том, какое место в ней занимают деньги. Вокруг героя закручивается сначала детективная, потом — любовная интрига: старый петербургский знакомый, пошедший на убийство ради обеспечения дочери, завещает заботу о ней Опарову, кото-

рый женится на ней и обеспечивает получение ею крупного состояния. Затем ему приходится взять на себя заботу о ее бежавшей от большевиков сестре, становящейся его любовницей. В результате обе гибнут, причем одна сначала слепнет (сам Крымов ко времени написания романа полностью потерял зрение), а Опаров уходит от дел и посвящает себя благотворительности и заботе о близких, в круг которых входят и его слуги. Концентрация автора на мысли о том, что есть смысл человеческой жизни, усиливается тем, что он как бы раздваивает свое присутствие в романе на образы Опарова и некого Мурова, к которому на протяжении всего романа обращаются мысли Опарова. Никодим Муров — выходец из небогатой староверческой семьи, удачливый делец, склонный к философским размышлениям и путешествиям, учитель приехавшего в Петербург с целью нажить состояние Опарова, ставший впоследствии его другом. В образе Мурова отразились и черты Сидора Даниловича из романа «Сидорово ученье» (Берлин, 1933). Именно Муров в письме к ученику и другу, завещая ему все свое состояние, формулирует ставший программным для Опарова тезис: «Оказывается, что из всех сомнительных "нужно" есть одно несомненное... важно и нужно любить самому, только это и важно» (с. 112). Этот тезис пришел на смену ранее бытовавшему «будем радоваться жизни как можем, тайны ее мы не знаем, и никто не знает» (с. 52), сменившему более ранний — «"нужно" создать себе благосостояние и стать независимым» (с. 123). Герой романа, пытающийся деятельно любить людей, отражает представления автора: «Может казаться непонятной фраза «Бог есть любовь», но вполне логически и совершенно рациональным мышлением можно прийти к выводу, что любовь есть Бог...» (с. 222). Роман предваряет предисловие издательства (Русский книжный магазин «Дон»), в котором говорится, что это «его лучший роман» (с. 4) и делается упор на то, что слепой автор достоверно передает переживания слепого человека, и весь роман пронизан «примирительным и ласковым отношением к людям» (с. 6). Н.Клименко (В. 1961. № 110), соглашаясь с такой точкой зрения, дает роману положительную оценку, квалифицируя автора как «глубокого, интересного и своеобразного психолога-мыслителя», а сам роман — как «житейскую хронику». Он пишет о Платоне Опарине: «Человек особой складки, из тех, кто в конце XIX, начале XX века пришел на смену "кающемуся дворянину-мечтателю" или разночинцу, "борцу за народ" — человек "«сам по себе"» (с. 118). Завещанием Мурова-Опарина, то есть завещанием самого Крымова, по словам Клименко, оправдана «жизнь путаная, себялюбивая и, строго рассуждая, вообще далеко не безгрешная, хотя, говоря просто "по-человечеству", понятная всем, живущим на грешной земле» (с. 122).

Л.Г.Вязмитинова

КУЗНЕЦОВА Галина Николаевна (1900—1976)

«Грасский дневник» (Вашингтон: V.Kamkin, 1967; М., 1995 — цитируется по этому изданию). Начинающий поэт и прозаик Г.Кузнецова познакомилась с *И.А.Буниным* весной 1926 в Париже. С мая 1927 по апрель 1942 она жила в семье Буниных в Грасе, изредка покидая их виллу на два-три месяца. Рядом с Буниным, который, как правило, был ее первым читателем, а нередко и редактором, создавались книги Г.Кузнецовой, выходившие в издательстве «Современные записки»: сборник рассказов «Утро» (1930), автобиографическая повесть «Пролог» (1933), поэтическая книжка «Оливковый сад» (1937). Сама она, как и В.Н.Бунина, принимала непосредственное участие в подготовке к печати книг Бунина; согласно ее свидетельству, с нею постоянно обсуждались новые главы «Жизни Арсеньева». В передаче Кузнецовой сохранились некоторые эпизоды частной и писательской биографии Бунина дореволюционных лет, не нашедшие отражения в других источниках, в том числе и на страницах книг В.Н.Буниной («Жизнь Бунина», 1958; «Беседы с памятью», 1960—63). Дневник Кузнецовой систематически заполнялся ею со времени приезда в Грас по весну 1934; самые подробные записи относятся ко дням Нобелевского торжества (ноябрь—декабрь 1933). Вашингтонское издание «Грасского дневника» завершается записью от 19 февраля 1934; в московском издании, подготовленном А.К.Бабореко, добавлен присланный ему в свое время самой Кузнецо-

вой фрагмент, относящийся к 1928, и несколько записей военного времени (они печатались в «Новом русском слове» вскоре после публикации основного корпуса дневника). Московское издание содержит также неоконченную повесть «Художник», в которой отразились отношения Кузнецовой и Бунина. Частично «Грасский дневник» был опубликован в бунинском томе «Литературного наследия» (М., 1973. Кн. 2. С. 84.). Дневник Кузнецовой может по праву рассматриваться и как значительное явление русской мемуарно-автобиографической прозы XX века. Как отмечено секретарем Бунина *А.Седых*, «Г.Н.Кузнецова при отборе записей проявила величайший такт» (с. 8). Ситуация, сложившаяся на бунинской вилле «Бельведер» и вызывавшая столько пересудов в эмигрантской среде (особенно после появления под этой же крышей сестры *Ф.А.Степуна* Марго, в результате чего в скором времени последовал разрыв Кузнецовой с Буниным), практически нигде не затронута в опубликованном тексте. Автор вступительной статьи к московскому изданию А.К.Бабореко, который переписывался с Кузнецовой в конце ее жизни, указывает, что она намеревалась подготовить еще одну книгу на основе дневниковых записей, а также начала работу над книгой «Мои современники», — возможно, эти книги носили бы более откровенный характер, поскольку никого из лиц, чаще всего упоминаемых в «Грасском дневнике» (или впрямую причастных к перипетиям его внутреннего «лирического сюжета»), уже не было в живых. Болезнь не позволила Кузнецовой осуществить ее замысел. Записи, не увидевшие печати, вместе со всем архивом Кузнецовой находятся в парижском собрании Р.Герра. Опубликованные разделы «Грасского дневника» скупо говорят о самом его авторе, киевлянке, в 1920 бежавшей в Константинополь, откуда она попала в Прагу (где состоялся ее поэтический дебют) и затем в Париж. Встреча с Буниным и начало жизни в Грасе были настолько эпохальным событием, что «в иные минуты мне странно представить себе мою прошлую жизнь, то, что я была замужем, пережила войну, революцию, разрыв с мужем» (с. 22). Все усилия автора дневника отданы тому, чтобы запечатлеть Бунина, и прежде всего в моменты творчества; упоминая о себе, Кузнецова преимущественно также касается своей творческой жизни, воссоздает шаг за шагом становление писателя, происходящее под мощным бунинским воздействием. «В моем, лирическом, восприятии мира нет ни иронической гримасы *Ходасевичей*, ни «любовной презрительности», столь модной теперь. Моя простота никого не пленит, никого не отравит, а многим будет и скучна. Но что же делать?» (с. 41). Отзывы автора о ее литературных современиках также выдают усвоенные Кузнецовой бунинские представления о должном и о ложном в литературе (например, отзыв о *Шмелеве*, чья «потонувшая в пирогах и блинах Россия — ужасна», с. 225). Приводя прямые бунинские высказывания и оценки, Кузнецова иногда их разъясняет и корректирует, — это относится, главным образом, к уничижительным суждениям о Достоевском. Отваживаясь их оспаривать, она предупреждает будущих биографов, что многое говорилось Буниным под влиянием минуты, в запале (важен сам указанный Кузнецовой факт, что Достоевского Бунин перечитывал постоянно, хотя каждый раз преодолевая свою неприязнь к нему). На вилле «Бельведер» постоянно спорили также о Блоке, столь же пристально толкуемом Буниным, что, впрочем, во многом «надо отнести за счет обычной страстности И.А.» (с. 28). Существенны записи бесед Бунина со Степуном, гостившим в Грасе весной 1931: «Ф.А. начал говорить о том, что он приемлет и И.А. с его диапазоном, но ему нужен и *Белый*, и Блок, и его Россия... — Для меня, если я нахожу в Бунине нечто от А до Л, Блок дает мне от Л до Э. Для меня соединение этих двух разных ключей, как в музыке, есть обогащение. Если я приму одного Бунина — я обедню себя...» Бунин, как обычно, возражал, доказывая, «что Россия Блока с ее "кобылицами, лебедями, платами узорными" есть, в конечном счете, "литература и пошлость" и что "это эстрадные стихи. Я говорю не в бранном смысле... Он достиг в этом большого искусства"» (с. 215, 216). Бунинские суждения о литературе его эпохи оставались крайне резкими. Записывая их, Кузнецова дает почувствовать, что нередко причиной было не только неприятие художественных и философских установок, выдающих родственность того или иного писателя культуре модернизма, категорически отвергаемой Буниным, но и

сложные личные отношения. Это особенно относится к оценкам книг *Мережковского* и статей *Гиппиус* (соперничество в притязаниях на Нобелевскую премию внесло дополнительную напряженность в частые встречи, происходившие, когда Мережковские месяцами жили в Ницце). Бунин взрывался, слыша от Мережковского требование «признавать, что кроме вашего искусства, натуралистического, есть и другой род. В нем действуют не действительные фигуры, а символы, что, может быть, даже и выше первого. Для вас «манекены»? Но ведь и Дон Кихот манекен!» (с. 120). Кузнецова проявляла гораздо большую терпимость: «Я... почувствовала в Гиппиус не только молодящуюся чудачку с ведьмовским началом в натуре; я поняла, что у нее можно многому учиться и с нее надо кое в чем брать пример» (с. 47; запись сделана под впечатлением прочитанных Гиппиус страниц «Петербургского дневника»). Собственное понимание возможностей дневника как литературного жанра Кузнецова обрела не без влияния Гиппиус, хотя, касаясь этой темы, она вновь ссылается только на Бунина, говорившего ей, что дневник незаменим, потому что «тут жизнь как она есть — всего насовано» (с. 96) и что «надо кроме наблюдений о жизни записывать цвет листьев, воспоминание о какой-то полевой станции, где был в детстве, пришедший в голову рассказ, стихи... Такой дневник есть нечто вечное» (с. 115). Кузнецова стремилась по возможности неукоснительно следовать этим рекомендациям, внося в свои тетради высказывания Бунина по самым разным поводам, заходила ли речь о воспоминаниях юности, оживших в связи с работой над «Жизнью Арсеньева», о непримиримости его отношения к большевизму, о жадном интересе к кинематографу, хотя для Бунина вовсе не было тайной, что картины в своем подавляющем большинстве отличаются крайней тривиальностью, о жестокости и фанатизме, на его взгляд, окрасивших собой всю историю православия, или о признаваемой им яркости феномена *Набокова* (запись 1930): «Мы всю дорогу говорили о Сирине, о том роде искусства, с которым он первым осмелился выступить в русской литературе, и И.А. говорил, что открыл целый мир, за который надо быть благодарным ему» (с. 179). Доминирующее положение Бунина в «Грасском дневнике» (помимо него, лишь *Н.Рощин* и *Л.Зуров*, постоянные обитатели «Бельведера», получили относительно полную характеристику) придает книге стройность, которую сам Бунин считал нежелательной для дневниковой прозы, но зато позволяет Кузнецовой создавать портрет ее главного героя.

А.М.Зверев

КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА (мать Мария) Елизавета Юрьевна (1891—1945)

«Достоевский и современность» (Париж: YMCA-Press, 1929; подпись: Е.Скобцова). Работа состоит из семи частей: «Достоевский как художник и психолог», «Человек у Достоевского», «Средний путь», «Пути инквизитора», «Христианский путь. Истинная свобода», «Россия и русский народ» и «Пророческий дар Достоевского». Для Достоевского «каждый отдельный человек — преступник или старец Зосима — жизнью своей раскрывает и подтверждает какую-то великую правду, в нем заложенную, несет в себе подобие Божие, неповторимый лик, данный ему Богом, и в своей неповторимости необходим и неизбежен в общем мировом строительстве» (с. 5). Это возвеличение самого униженного и самого маленького, различение в нем Божественного образа и делает Достоевского одним из величайших знатоков души человеческой и его пути. Окружающий мир всегда предстает у Достоевского как часть души человека; неразрывно с ней связанный, он становится как бы внутренним пейзажем человеческой души, в большой степени определяющим поступки. Внешний мир может выступать как бы одушевленным действующим лицом повествования, пособником (часто злого и страшного) и сообщником человека. В Петербурге «и непременно осенью — в слякоть и изморозь, в ветер и дождь — страдают, погибают, грешат, исступленно истребляют себя и себе подобных измученные и жалкие люди — образ и подобие Божие» (с. 9). Мысли и идеи определяют собою у Достоевского человеческую реальную судьбу, становятся движущей силой. Основная трагедия, являющаяся вечной темой всех романов Достоевского, согласно Кузьминой-Караваевой, — это трагедия человечес-

кого своеволия, которое противопоставляется писателем мировому порядку. И это ничем не обуздываемое своеволие изначально казнит человека. Вечное поле битвы у Достоевского — сердца людей. «И нету никаких сил, чтобы определить, кто победит в них — добро или зло, Бог или диавол. Человек терзаем своею свободой, человек пронзен идеалом Мадонны и соблазнен идеалом содомским» (с. 17—18). Он все время влеком борьбою скрещивающихся в нем сил и своевольно переходит от одной из них к другой. Так от свободы, необходимой для его существования, человек переходит к своеволию и лишается способности окончательного выбора, делаясь игралищем противоположных сил, борющихся в нем. Этот первый соблазн определяется в конце концов слабостью хотения человека, неумением им сильно и страстно «хотеть идеала Мадонны». Другой соблазн — это соблазн исключительности в выборе. Многие герои писателя, совершившие выбор, победившие в себе растерянность, подпадают под неограниченную власть совершенного ими выбора (Смердяков, Раскольников). Иван Карамазов принял бунт, отказавшись от гармонии во имя человеческого хаоса, во имя неискупленной слезинки ребенка. Тем самым «он утвердил бессмыслицу, как символ, отказался от познания истины... Тут окончательный предел человеческого пути. Вместе с отказом от добра, отказ от зла. Все грани разрушаются, все смещается... проваливается в хаос», где «все позволено» и бессмысленно (с. 31). Рассуждениями Ивана Карамазова писатель приводит человечество к последней грани, упирает его в хаос. Отсюда вывод Достоевского о судьбе человечества, предоставленного самому себе: «Оно не в силах нести проклятия своего своеволия и не в силах жить в бессмыслице вселенной. Оно идет к гибели и проникнуто мучительной жалостью друг к другу» (с. 33) перед лицом этой неотвратимой катастрофы.

В «Легенде о Великом Инквизиторе», поставив лицом к лицу две силы — Христа и Антихриста, Церковь и средневековый Рим инквизиции — писатель определил самый страшный соблазн, который подстерегает человечество в его целом. Отуманенное своеволием человечество должно отказаться не только от него, но вместе с ним и от подлинной свободы, вручив свою совесть немногим избранным, которые поднимут на свои плечи грехи человечества и понесут ответственность за его судьбу. Вся же масса людей, отрекшись от свободы, от выбора и от смысла, получит беспечальное счастье муравейника. «Таким образом, в душе Инквизитора восторжествовал идеал принудительного счастья, некогда начавшего борьбу с вольным путем Христа» (с. 41). Главное противоборствующее Христу начало Достоевский определяет как насильственность в противовес свободному избранию. Так человечество стоит перед соблазном насильственного превращения его в рабов. Дело Великого Инквизитора доводит до конца Шигалев, которому «великое уравнение — насильственное и тем спасительное» — кажется «единственным разрешением вопроса» (с. 44). Путь спасения дается писателем в виде лирических излияний, в почти невоплощенных образах. Спасение возможно только со Христом. Торжество истины Достоевский видел в Христовой свободе, свободном единении любви, осуществляемом Церковью. «Эта последняя, единственно полная, не своевольничающая подлинная свобода во Христе — предмет последнего чаяния и упования человечества» (с. 57). Вся человеческая судьба целиком определяется идеей бессмертия и, утрачивая ее, человек теряет всякий смысл своего существования. Он «должен все заново и заново сильнейшим напряжением воли верить в это бессмертие, потому что иначе неизбежный срыв, хаос, мрак» (с. 28). Всем соблазнам мира Достоевский противопоставлял «всесветное единение во имя Христово» и верил, что носителем этой идеи, пророком и глашатаем ее будет русский народ. И хотя на деле осуществилось попрание лика Христова, «коммунизм, механическая форма», идея насильственности Великого Инквизитора, торжество мысли Шигалева, ведущего человечество от безграничной свободы к безграничному деспотизму, и попран, поруган идеал Достоевского, однако сам писатель все время говорил о двух моментах будущего — грядущем срыве и спасении от него. Первое событие — посещение мира злым духом, и только второе — спасение мира. «Теперь, когда мы можем оглядываться назад, мы чувствуем жуткую правду хотя бы первой половины этого пророчества. Мы знаем, что злой дух посетил мир, мы знаем, что свершились сроки вековечному, тысячелетнему. Он видел, как это

подготовлялось. По относительно незначительным признакам он делал выводы» и знал горнило сомнений, но понимал и откуда ждать спасения (с. 71—72). Для тех, кто не выдержал этого соблазна и теряет веру в народ, автор обращает внимание на предостерегающе звучащие слова писателя о том, что русский народ надо судить не по тем мерзостям, которые он часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в мерзости своей постоянно вздыхает. И, когда придет срок, спасет себя сам. Ничто не в силах было поколебать этой веры Достоевского в народ.

П.Пильский писал о книге: «В освещении Скобцовой Достоевский является не только одним "из величайших знатоков души человеческой и пути человеческого", но и "некоей гранью в сознании людей", которых она даже готова делить на две группы — "людей Достоевского" и людей без Достоевского, не испытавших его влияния». Рецензент обратил внимание на вечную тему романов писателя: «трагедию человеческого своеволия», где «человеческая судьба целиком определяется идеей бессмертия», а «человечество не в силах нести проклятия этого собственного своеволия и не в силах жить в бессмыслице вселенной». Центральным вопросом работы Пильский называет разгадку русской души и исторической роли народа: «Е.Скобцова... формулирует особенности и свойства русского народного характера, исходя из ссылок на Достоевского. Эти свойства — вселенскость, всемирие, причастность ко всем страданиям, чаяниям и деяниям всего человечества». И хотя историческая проверка опрокинула проповедническую веру писателя в богоносность русского народа, пишет критик, Кузьмина-Караваева выдвигает фразу Достоевского о том, то «русский народ иногда бывает ужасно неправдоподобен» и напоминает утверждение писателя о том, что «мир спасется уже после посещения его злым духом» (Сегодня. 1929. 31 авг.).

Т.Г.Петрова

КУПРИН Александр Иванович (1870—1938)

«Новые повести и рассказы» (Париж: Товарищество «Н.П.Карбасников», 1927) — сборник из девяти произведений, созданных Куприным в середине 20-х: «Однорукий комендант» (Окно. 1923. № 1, с подзаголовком «Из семейного быта»), «Ю-ю», «Золотой петух» (Грани. Берлин, 1923. № 2), «Пунцовая кровь» (Перезвоны. 1926. Янв.—февр. с посвящением И.И.Писаревской), «Юг благословенный», «Кисмет» (Звено. 1923. 26 февр.; с названием «Судьба» // Сегодня. 1937. 1 янв.), «Медвежья молитва» (сборник «Колос». Париж, 1928), «Принцесса-дурнушка» (впервые в 1926 под названием «Синяя звезда»), «Лесенка голубая». Тематически и по жанровому своеобразию «Новые повести и рассказы» неоднородны. В книге объединены произведение об исторических деятелях («Однорукий комендант»), лирическое эссе («Золотой петух»), вольные обработки легендарных сюжетов («Кисмет», «Принцесса-дурнушка»), художественные очерки — обобщения жизненных наблюдений («Пунцовая кровь», «Юг благословенный»), рассказ о домашних животных («Ю-ю»). Но есть в сборнике внутренняя, вытекающая из особенной позиции автора связь между частями. Каждая из них продиктована желанием открыть непознанное человеком проявление сущего, для чего активизируется живая, оригинальная фантазия художника. Она необходима для самобытного «прочтения» старинных сказаний и для смелого домысливания будто обычных реалий, конкретных впечатлений. В результате появляется изобретательный поворот темы и соответствующие ему чувственность языка, экспрессивность стиля. Остро критичные суждения вызвала повесть «Однорукий комендант». *М.Алданов* указал на искажение в ней фактов биографии реальных лиц (СЗ. 1927. № 32). *Г.Адамович* назвал произведение «типичной лубочно-патриотической вещью» (Адамович. Нью-Йорк, 1955. С. 248). Куприн продуманно создал не исторически точную картину, а умело «спрессовал» в единое целое устные, весьма самобытные предания о великих русских генералах И.Н.Скобелеве и его внуке М.Д.Скобелеве (о них рассказывает Ефим Лещик, опираясь на суждения своих предшественников и современников). В «Золотом петухе», «Пунцовой крови», «Юге благословенном» отражены редкие метаморфозы природы: появление солнца — «Золотой огонь пронизывает все: и небо, и воздух, и землю»; «черно-лиловые горы медленно де-

лали навстречу солнцу свой туалет, снимая с себя тяжелые сизые одежды из густых облаков...». Но эта палитра цветов, их оттенков служит не любованию красотой, а осознанию: в образе «Золотого петуха» — восставшего из тьмы (как птица Феникс из пепла) дневного света; солнечной Испании — источника «пунцовой крови» испанцев; прекрасной Франции — родника «драгоценной галльской крови», «широты народной души». Свои эмпирические наблюдения писатель углубляет художественным воображением до открытия таинственной связи между феноменом природы и духом взращенных ею людей. Поклонение «прекрасной, неувядающей легенде, сотворенной целым народом», свободно сочеталось с ее смелым перетолкованием, даже полной трансформацией. Экзотические мотивы восточного («Кисмет») или древнефранцузского («Принцесса-дурнушка») преданий значительно преобразованы для проникновения в загадки духовного бытия. Той же цели подчинена остроумно рассказанная, чисто бытовая, казалось бы, история («Ю-ю»). Писатель всюду ищет и находит не освоенные человеком светлые потенции жизни, его взгляд направлен к нравственным, культурным традициям или выразителям неординарного внутреннего опыта.

Деятели русского зарубежья высоко оценили художественное мастерство создателя «Новых повестей и рассказов». *К.Бальмонт*, написал эссе «Золотая птица», посвященное рассказу «Золотой петух» (в его первой публикации 1923), где выделил «богатство внутренней напевности», поэтичность содержания («Где мой дом?: Очерки». Прага, 1924. С. 17). *А.Черный* отметил «прелесть неторопливого и веского рассказа в повести «Однорукий комендант», «бодрое утверждение и приятие жизни» — в «Золотом петухе»; о «Юге благословенном» сказал: «Краски щедры, дали свободны, глаза взволнованны»; в «Ю-ю» увидел «много доброго юмора, много забавного, впервые рассказанных подробностей» (ИР. 1927. 26 марта). «Блистательно, бесчисленно яркими красками описан бой быков на байонской арене», «статные, горячие, красивые лошади, разноцветные кавалеры», «распаленность страстей» — с восхищением воспринял «Пунцовую кровь» критик П.Трубников (Наша газета. Ревель, 1927. 27 марта). Рецензент «Последних новостей» (1927. 24 марта) А.Мерич (*Даманская*) отразила в статье «Новая книга А.И.Куприна» давнюю точку зрения на главенствующую особенность писателя — пафос жизни, «веры в ее животворительную мощь». Н.Кульман вписал Куприна в круг ведущих художников слова, которые «сейчас более, чем когда-либо, стали русскими, страстно желают сохранить все русское и всем сердцем неудержимо влекутся к России», назвав лучшими вещами Куприна «Однорукого коменданта», «Пунцовую кровь» (Россия и славянство. 1929. 13 апр.). *Ю.Айхенвальд* отмечал «сочный, крепкий, звонкий русский язык писателя, эти, употребляя его собственное выражение, "меткие, лепкие сравнения", эти ладные "уклюжие" слова» (Руль. 1927. 16 марта). *В.Ладыженский* писал: «В книге А.И.Куприна есть и Русь, которая, как и встарь, живет в душе романиста, и художественные образы приютившей его страны» (В. 1927. 24 марта).

Л.А.Смирнова

«Купол св. Исаакия Далматского» (Рига: Литература, 1928) — повесть опубликована в «Возрождении» (1927. 6—28 февр.), затем вошла в сборник того же названия с предисловием *П.Пильского*. Основана на исторических фактах, личных воспоминаниях писателя, сведениях, занесенных им в записную книжку. Точное следование автора реальным явлениям удостоверяет, в частности, интервью, данное Куприным гораздо раньше — через несколько дней после приезда (июль 1920) в Париж. В беседе с корреспондентом он рассказал о тягостном быте в Гатчине при Советах и освобождении города Северо-Западной армией генерала Н.Н.Юденича: «Весной — я сажал огороды, летом — жил тем, что продавал свои вещи, а осенью собирал картофель; собрал его на 140 000 руб. Затем, когда пришли в Гатчину «белые», то мне было предложено редактировать газету и принять участие в агитации при помощи печати»; на вопрос о впечатлении от армии Юденича ответил: «Самое лучшее: прекрасная дисциплина, мужество и выносливость» (Общее дело. 1920. 16 июля). Этому историческому отрезку — до и в период пребывания Северо-Западной армии в Гатчине — посвящен «Купол св. Исаакия».

Неширокие границы временного и пространственного охвата русской жизни, по-

трясенной братоубийственной войной, значительно раздвинуты благодаря манере повествования. Куприн прибегает к «открытым» и «подтекстовым ассоциациям, вне которых трудно прояснить сущность происходящего. Главным источником «укрупнения» повести «Купол св. Исаакия» стала авторская способность воспринять текущее через призму грядущего, сиюминутное — с позиций вечного. Униженный, затравленный советским режимом, Куприн выразил веру в «будущую, спокойную и здоровую Россию». «Блеск купола Исаакия», «единственного на свете», и есть знак временно подавленной, но нетленной красоты и духовной силы страны. Хроника ежедневно меняющейся обстановки в Гатчине тоже создана не только ради запечатления важных фактов, а для выражения взглядов на сущность человеческой жизни. Куприн бескомпромиссно не приемлет насилия, причем во всех его формах. Рядом со страшной картиной советской действительности (гибель детей, бесчисленные голодные смерти и болезни, ужас арестов и казней, удручающий быт) появляется сочувственная зарисовка «нагнанной откуда-то толпы отрепанных до последней степени, жалких, изможденных, бледных красноармейцев», подлинных жертв большевистской политики. Автор повести раскрыл разрушительные последствия гражданской войны, главные из них: утрата человеческого в человеке, уничтожение «чистого, простого, чудесного творчества». Даже с приходом Юденича в город вдруг выплеснулся мощный ядовитый поток вопиющей безнравственности и преступности: горы анонимных доносов обывателей, жестокий самосуд над кому-то неугодными жителями, смакование официальной расправы со случайными, заблудшими сторонниками «красных порядков». Вступление Юденича в Гатчину рождает «крылатую надежду»: «Свобода! Какое чудесное влекущее слово! Ходить, ездить, спать, есть, говорить, думать, молиться, работать — все это завтра можно будет делать...». Символом жаждуемого возрождения жизни стал издалека пришедший свет купола св. Исаакия. Духовный склад Куприна определил общий колорит повести. Обилие трагических событий, «некродеталей» не помешало проявиться здоровому авторскому юмору, гневная интонация рассказа — поэтическому ощущению природы, стихии лиризма. Сквозь уродливую маску смерти проглядывал лик живого мира.

В сборник «Купол св. Исаакия Далматского», где опубликована повесть, вошли также рассказы «Жидкое солнце», «Париж домашний», «Груня», «Извощик Петр», «Черная молния», «Сашка и Яшка».

Наиболее развернутый анализ творчества писателя дал Пильский во вступительной статье «О Куприне». Критик повторил здесь прежнее свое мнение о художнике, которому присущи: «любовь к быту, здоровье, сила, земное начало, художественный реализм и романтическая мечтательность». Интерес писателя к быту подчеркнули другие рецензенты. *Ю.Айхенвальд* в «Литературных заметках» (Руль. 1928. 7 марта) писал: «Спокойным, хорошим тоном передает Куприн немало фактических и бытовых подробностей», потому «Купол св. Исаакия» вносит «свою заметную долю» «в эпопею русской разрухи». В отзыве о двух книгах Куприна («Храбрые беглецы», «Купол св. Исаакия Далматского»), помещенном в «Последних новостях» (1928. 8 марта) за подписью Н.П.В., выражено несогласие с теми, кто заподозрил ослабление таланта писателя: «Нет, перо Куприна не устало!»

Л.А.Смирнова

«Елань» (Белград: Издательская комиссия, 1929) — сборник состоит из 17 рассказов: «Рыжие, гнедые, серые, вороные...» (впервые: ИР. 1928. Февр., май, авг.); «Скрипка Паганини»; «Рассказы в каплях» (впервые: В. 1928. Сент., нояб.; 1929. Янв.); «Геро, Леандр и пастух» (впервые: В. 1929. Янв.); «Югославия»; «Авианетка»; «Молитва Господня»; «Гибель племени Чичиме» (впервые: Русская библиотека. Белград, 1929. № 8); «Бальт»; «Инна» (впервые: В. 1928. 15 апр.); «Одиночество» (впервые: Жизнь и искусство. 1898. Янв.; с подзаголовком «Эскиз», за подписью А.К.); «Завирайка» (впервые: альманах «Русская земля». Париж, 1928), «Свободный цирк»; «Гатчинский призрак»; «Тень императора» (впервые: В. 1928. Сент.); «Суд», «Груня» (впервые: Огонек. 1916. № 26).

Название сборника проясняет сообщение Куприна, приведенное *П.Пильским* («Критические статьи». СПб., 1910. Т. 1. С. 95): «А то есть еще слово "елань". Это залив в лесу». Обращение к среднерусским диалек-

тизмам свидетельствовало об интересе писателя к местному королиту, к особенностям природы этой полосы. Потому, видимо, в сборник включены разные рассказы: «Одиночество», «Груня» (в последнем остроумно обыграно слово «елань»). Была и более глубокая причина для избранного названия книги. Лесной залив обладает некоторой «таинственностью»: он неожиданно, сквозь деревья, открывает нашему взору свою вольную гладь. В произведениях «Елани» также отражено неожиданное истолкование, казалось бы, однозначных явлений. Сочное повествование о русских мастерах «рысистого спорта» («Рыжие, гнедые...») венчается утверждением, что это — «дело государственное». «Рассказы в каплях» рождены темами, встречающимися «на каждом шагу», но «столь густой эссенции, что их хватило бы на целый роман»: смешное («Рассказы в каплях»: «Черепаха», «Философ», «Четыре рычага») здесь оборачивается высокими чувствами; скромные зарисовки («Московский снег», «Московская Пасха») исполнены сокровенных переживаний (эти мотивы московской жизни автор позже развил в «Юнкерах»). Любовные истории («Одиночество», «Инна») кончаются печально и непредсказуемо — противоположно их началу. Куприн проявил внимание к легенадрным сюжетам, дал варианты античного мира («Геро, Леандр и пастух»), устного предания («Скрипка Паганини») с одной целью — показать разрыв между божественными предначертаниями и земным, искаженным их воплощением, оттенив мудрость высшей воли, величие Духа. Вместе с тем писатель воспел здоровые «инстинкты человека и животных» («Бальт», «Завирайка» и др.), способные спасти жизнь, приумножить добро, размышлял о том, что сильнее: «сознательный ум или темный, но верный инстинкт». Раздумья такого плана убедительно объясняют непредвиденные повороты человеческого поведения: в глубинах души таится до поры невостребованная жажда самоотречения, а слепое подчинение зовам плоти разрушает светлые чувства, прекрасные мечты. Особенно резко Куприн относится к осознанному искажению естественного течения земного бытия, приводящему к острокомическим, анекдотическим последствиям («Тень императора», «Груня» и др.). По-разному в рассказах «Елани» выражена авторская вера во «всемогущую судьбу» («Инна»), понимаемую как исполнение свыше продиктованного, священного назначения человека. В произведениях сборника ощущается возросший интерес писателя к сложным, бытийным проблемам: смысла жизни, внутреннего мира людей. Ряд произведений («Рыжие, гнедые, серые, вороные...», «Рассказы в каплях») имеют многочастную структуру; она продиктована желанием рассмотреть с одной точки зрения (иногда сквозь призму восприятия одной личности) неоднородные явления. Автор доносит собственные мысли: о «круговороте человеческой зыбкой жизни» («Рассказы в каплях»), «откровенной жажде наслаждений» («Геро, Леандр и пастух»), «сжатой свободе речи» («Рыжие, гнедые...»), свои эмоции, обстоятельства жизни («это было до эмиграции...» — «Завирайка»), привлекает дорогие для себя имена («Прочитайте об этом в прекрасных рассказах Джека Лондона» — «Бальт»). Создается впечатление живого монолога, который вызван взволновавшим писателя вопросом и как бы конкретизирован рассказом на ту же тему. Так усилена интонация раздумья над современным миром и мирозданием в целом. По сходной причине Куприн ищет оригинальные варианты известных легенд: «старых анатолийских греков» о «Геро и Леандре», «смутное предание» венгерских цыган о Паганини. Писатель и сам создает историю жизни и «гибели племени Чичиме», якобы изложенную в древнем ацтекском манускрипте, для того чтобы найти локальное и овеществленное изображение саркастически истолкованной русской революции в октябре 1917.

«Елань» была доброжелательно воспринята русским зарубежьем. Сирин (*В.Набоков*) отметил «от Бога щедрый дар» Куприна, его «постоянную творческую зоркость» («талант так и прыщет из каждой, даже неряшливой строки сборника»), указав, однако, что некоторые его страницы требуют «более гармонических и строгих трудов» (Руль. 1929. 23 окт.). Набоков выделил остроту художественного зрения, изобразительную сочность писателя. Рецензент газеты «Возрождение» (А.Б-р) отмечал, что название «Елань» очень подходит к общему тону рассказов: «В них есть свежесть, ясность, веет там русской природой, былой привольной русской жизнью. Люди, живот-

ные, реки, леса четко вырисовываются под навычным пером, под влиянием глубокой любви к своей земле, к отчизне» (В. 1929. 10 окт.).

Л.А.Смирнова

«Колесо времени» (Белград: Русская библиотека, 1930) — впервые в газете «Возрождение» (1929. Февр.—май), затем в сборнике того же названия. В романе указано время изображаемых событий (1923), спустя пять лет после них ведется рассказ-исповедь от лица главного героя, русского инженера Михаила. Но впечатления от «очаровательного Марселя», где развивается действие, Куприн почерпнул в 1912 и воплотил в очерке «Лазурные берега» (Речь. 1913. Июнь—авг.). Отражены в романе воспоминания и о российском морском городе Балаклаве, жизнь которого была воссоздана в цикле «Листригоны» (Одесские новости. 1907. Апр.; Межа. 1908. Окт.; Новый журнал для всех. 1908. Нояб.; 1909. Февр.; 1910. Янв.; 1911. Март); позже эти же воспоминания легли в основу рассказа «Светлана» (В. 1934. Май), отозвались в цикле «Мыс Гурон» (В. 1929. Нояб.—дек.). Связь «Колеса времени» с предшествующей прозой писателя сосредоточена в теме любви. На протяжении всего своего творческого пути он поклонялся этому чувству; в заметке «Фольклор и литература» (1912) отнес к высшим ценностям земного бытия «силу духа» и «любовь, верную до смерти»; в статье «О Кнуте Гамсуне» (1908) передал поклонение «прекрасной, трагической, пронизавшей всю жизнь любви». В «Колесе времени» воплощен образ прекрасной француженки Марии. Здесь явственна вообще совершенно новая постановка излюбленной писателем темы. Куприн утверждает фатальность ниспосылаемого свыше, «великого таинственного дара любви», рисует гораздо ярче, чем в предшествующих сочинениях, обладательницу такого духовного феномена. Но акцентирует не путь восхождения к счастью, а трагическую его утрату. Тайну рокового внутреннего несоответствия возлюбленных раскрывает художник — на уровне общечеловеческих и конкретно-национальных отношений. Поэтому с первой страницы до последней печальным рефреном звучит мысль: «колеса времени не повернешь обратно...», давшая название роману.

В каждом моменте переживаний героев неразделимо слиты противоречивые начала: радость взаимоузнавания, опьянение страсти и холодок отчуждения и разочарований. Однако ретроспективное изложение событий, а главное, стремление Михаила осознать свою былую близорукость ведет к выделению основных «узлов» произошедшего. Герой-повествователь передает живость прежних сиюминутных ощущений, одновременно проникая в их истоки и философский смысл. Так оттенены «вехи» зарождающегося, расцветающего и угасающего чувства. Его начало — в совпадении женского образа с тем, о котором мужчина «мечтал с самых ранних, с самых мальчишеских дней». Его «зенит» — раскрытие «душевных глаз», увидевших, «как много красоты разлито в мире» и какие «радостные дрожащие лучи» исходят от любимого человека. Первые признаки упадка — пресыщенность радостью. А утрата любви — опустошение: «Опустела душа, и остался от меня один только телесный чехол». Стремительный и трагический финал предельно обостряет аналитическую мысль Михаила. В муках самобичующих воспоминаний он постигает поэтическую натуру прежде не понятой им Марии («свободную, чистую, гордую и добрую», наделенную лебединой «крылатостью» и «неутолимой щедростью») и собственный тяжеловесный характер («выдуманное самоуничижение» перед Марией, ревность к ее прошлому, «боязнь покушения» на свободу). Куприн ведет своего героя и далее — к открытию в конкретных отношениях с Марией исконного конфликта между страстными любовниками: жажда женщины «соединиться вплотную со своим идолом, слиться с ним телом, кровью... духом» и стремление «заевшегося» мужчины подчинить ее своим прихотям.

Писатель устами Михаила выразил предельное восхищение прекрасной и сильной женской личностью. На контрасте между нею и мужским эгоизмом в романе построено и другое соотношение — двух национальностей. Здесь снова явное будто предпочтение отдано французской психологии, европейскому воспитанию. С надрывом клеймит Михаил, ссылаясь на собственное поведение, «русское ковырянье в своей и чужой душе», унижающее ближних и самого человека. Но эта линия раздумий лише-

на однозначности. Мария находит в русских «мужество, твердость, ясность», нечто «медвежье» — силу, ловкость, «тяжелую грацию». Натура Михаила частично оправдывает такую характеристику. Однако его «небреженье к долгу, слову», грубость, «обидчивое упрямство», как он признается, сродни русскому «нигилизму, анархизму, индивидуализму». О душевной гармонии нет речи. Сама Мария тоже не соответствует ею же почитаемым смелым возможностям русской «молодой расы, которая еще долго не выльется в скучные общие формы». Женщина подчинена правилам разумного, не лишенного в конце даже холодноватого расчета самоопределения, что особенно чувствуется в ее прощальной записке. А высший пик любви для Марии — давно устоявшееся, «общее» для всех, «сладчайшее рабство» у своего избранника.

В сборник «Колесо времени», где опубликован роман, вошли также рассказы Куприна «Мыс Гурон», «Ольга Сур», «Кража», «Домик», «Четыре нищих», «У Троице-Сергия». *П.Пильский* в рецензии на книгу писал: «И в романе «Колесо времени», и в рассказах чувствуется, слышится, бьется внутренняя страстность, наружно сдержанная, выраженная в скупых словах, точных и блестящих, как драгоценные камни» (Сегодня. 1930. 15 июня). Отзыв о книге «Колесо времени», подписанный Н.А-в (Воля России. 1930. № 11/12) исходит из суждения о созданном Куприным «гимне любви». Рецензент Ю.О. отметил умение Куприна открыть глаза своему «спутнику-читателю» не на «простую красоту мира», достичь благодаря метким замечаниям «какой-то особой, пахучей свежести рассказа» (Руль. 1930. 8 марта).

Л.В.Смирнова

«Юнкера: Роман» (Париж: Возрождение, 1932) — впервые в газете «Возрождение» (1928. Янв., февр., апр., май, авг.; 1930. Февр., июль, сент., окт.; 1932. Окт.). Первоначально это произведение было задумано как продолжение автобиографической повести «На переломе» (Кадеты)» (в последнем варианте, с таким названием появилось в пятом томе собрания прозы Куприна в Московском книгоиздательстве, 1908). Психологический склад автобиографического героя «Юнкеров» предвосхитили главные персонажи «армейских» рассказов (рубеж 1890—1900-х), особенно повести «Поединок» (1902—1905). Роман Куприн написан еще в России («Вечерние известия» 3 мая 1916 сообщили о близком завершении «Юнкеров»), но рукопись не сохранилась. В Париже он создал совершенно новое сочинение, по многим параметрам полемическое по отношению к «Кадетам», «Поединку». Их остро критический пафос вытеснен волнующим чувством благодарности за «строгое и мягкое, семейное, дружеское военное воспитание». Основное же и глубокое отличие романа от ранних вещей — в его разностороннем философском осмыслении конкретной, насыщенной по-купрински выразительным бытом жизни. В повествовании такой направленности появляется небывалый «герой» — матушка Москва. Ее образ, воссозданный многогранно, перерастает в лейтмотив произведения. Сразу означен смелый подход к судьбе старинной, но разжалованной Петром I столицы — «порфироносной вдовы», «величественно презиравшей бюрократический Петербург» с высоты своих сорока сороков. О Москве сказано: «горда, знатна, самолюбива, широка, независима». Вместе с тем нет и следа выспренного величания. По праздникам и будням город являет свою противоречивую природу — богатырский размах высоких чувств и жадное притяжение к языческим, плотоядным наслаждениям. «Греховные» склонности», раскрытые не без иронии, даны, однако, как естественное выражение безмерного московского духа. Ряд эпизодов связан с восприятием императора Александра III. Ожидание государя «обновляет» всех и вся, встреча с ним становится для юнкеров «волшебным сновидением», вызывает «острый восторг». Но внешняя красота и сила монарха («нечеловеческая мощь», «соколиный размах прекрасных бровей») лишь проводник его сущности и предназначения как «вершинной, единственной точки той великой пирамиды, которая зовется Россией»: «жизнь и воля» «многомиллионной родины» «собралась», точно в фокусе, в одном человеке. Потому важно отношение Александра III к Москве: он едет туда «поклониться древним русским святыням». Органично, почти потаенно (через эмоциональное состояние персонажей) входит тема и концепция российской истории.

В романе воплощены мысли и переживания автобиографического героя — Алексея Александровича. Дистанция между его «я» и «я» взрослого повествователя широко раздвинута, ощутимо развита эта тенденция русской литературы начала XX в. Достигнут такой эффект с помощью утонченного стилистического приема: в рассказ о поведении и самочувствии Александрова незаметно включается голос, обобщающий конкретный юношеский опыт. Элегическая печаль Алеши, посетившего кадетский корпус, венчается сентенцией: «Значительная часть души остается здесь, так же как она остается в памяти». «Странная грусть» в другой момент потому и странна, что в ней нет даже намека «на мысль о неизбежной смерти». Мудрый и чуткий, зрелый человек расшифровывает интуитивные порывы, несмелые умозаключения Александрова, соотнося их с вечными категориями жизни, любви, души, памяти... Повествование протекает как бы по двум руслам: переменчивого, красочно-эмоционального, сиюминутного мироощущения юного героя и прозорливого раздумья художника о сущности земного бытия. Слияние двух линий приводит к многозвучному художественному целому. Внешне будто завуалированное, но плодотворное включение в текст авторского начала зримо обогащает пространственно-временные масштабы произведения. Реалии исторического прошлого (русско-турецкой войны), личные тайны былых правителей России (императрицы Елизаветы Петровны) «оживлены» в общении с конкретными лицами или восприятием сакральных мест Москвы. Сквозным мотивом проходят воспоминания о старинных московских улицах, Кремле, соборах, зданиях. Интеллектуальный кругозор писателя расширяет культурологический аспект повествования. На страницах романа присутствуют образы Пушкина, Лермонтова, Л.Толстого, переданы впечатления о П.М.Третьякове. «Светская» жизнь Александрова (посещение Екатерининского института, Благородного собрания, празднование масленицы) дарит ему эмпирическую радость, но все эти эпиходы преобразованы рукой мастера в картину духовной жизни России конца 1880-х. Воссоздана просветленная атмосфера закрытых учебных заведений, увлечения и развлечения молодежи, московский уклад жизни. Запечатлены и милые сердцу, навсегда исчезнувшие для взрослого Куприна «чародеи» родного города. Среди них — «репортер и силач Гиляровский (дядя Гиляй)»; «устроитель народных гуляний Сергей Шмелев» (отец писателя *И.С.Шмелева*). В ряд достопримечательностей древней столицы включена школа юнкеров, «самая блестящая и любимая в Москве». Взгляд художника постоянно исходит из впечатлений «о своем доме» — Александровском училище, но затем охватывает громадную сферу московского бытия и снова возвращается к излюбленному центру, где началось его жизненное путешествие. На простейшей событийной канве выткан сложный рисунок романной структуры. Центральный герой тоже обретает под авторским «микроскопом» психологическую глубину. Как бы прощаясь со своей юностью, писатель подробно рисует стихию веселого, пересыпанного шутками, розыгрышами времяпрепровождения Александрова и его товарищей. Но обращение к этой поре жизни имеет и другой, обобщающий смысл. Нежный возраст Александрова позволяет увидеть зарождение именно такого душевного состояния. Вначале он скован, стеснителен, потом отдается «дерзости, экспансивности», переживает «многочисленные и скоропалительные» привязанности, познает «изумительное чудо» любви, обретает «царицу души» своей (так же назвал Суламифь ее возлюбленный в одноименной повести Куприна). Душевное пробуждение героя передано утонченно, хоть и с разными акцентами. «Наивная простота и радость» открыла ему «божественную и бессмертную силу» мира, жажду творчества. Вместе с тем Александров смутно понимал, что лишь до 17—18 лет «мила, светла» дружба. Романтическая его влюбленность в Зиночку Белышеву ограничена тем же периодом; неслучайно их поэтический роман прерван автором на полуслове. Живительным ароматом овеян в романе образ идеальной, но с годами неосуществимой любви.

Прочитав окончание «Юнкеров» в газете «Возрождение», *И.Лукаш* отмечал: «Неотделимость автора от героя, описание самого себя в юности и своих юношеских дней приближают роман Куприна к своеобразной форме воспоминаний... В "Юнкерах" Куприн точно бы продолжает толстовское "Детство и отрочество"» (В. 1932. 20 окт.). А.Браславский обратил внимание на «уди-

вительное мастерство» в изображении родного для автора города, но счел, что все картины «скреплены в одно живое целое мастерством писателя и любовью к прошлому, любовью к Москве, любовью к своей и чужой молодости» и это чувство привело к «идиллическим рассказам о неправдоподобном благополучии» (Числа. 1933. № 7-8. С. 263—264). Наиболее выразительно высказался мастер автобиографической прозы *М.Осоргин*: «Нужно очень помнить молодость и очень любить ее, чтобы самую, казалось бы, бесцветную картину разукрасить и ярко осветить вспышкой такого воспоминания. Для прославления этой молодости только и нужен Куприну герой его хроники — юнкер Александров» (ПН. 1932. 20 окт.). *В.Ходасевич* писал, что Куприн «единство фабулы» мастерски подменяет единством тона, единством... автор «как будто теряет власть над литературными законами романа; на самом же деле он позволяет себе большую смелость — пренебречь ими. Из этого смелого предприятия он выходит победителем» (В. 1932. 8 дек.).

Л.А.Смирнова

«Жанета: Принцесса четырех улиц. Роман» (Париж: Возрождение, 1934) — впервые: СЗ. 1932. № 50; 1933. № 53 (также в газете «Возрождение»). Повествование начинается с уяснения истоков сближения и расхождения между русским эмигрантом, профессором Николаем Евдокимовичем Симоновым, и коренными жителями парижского района — зеленого Пасси. Французы, с их «энергичным инстинктом», «ценят в Симонове отсутствие «унылости, роковой подавленности», якобы свойственных славянской душе, его «независимость, легкость и доброе внимание». Сам он не перестает изумляться «столице мира», «ее жизненной могучей силе, ее радостному, всегда молодому темпу». Но мелкие служащие и лавочники Пасси не понимают и не принимают самоуглубления профессора, его напряженных духовных исканий, а он иронично относится к их всепроникающему практицизму, любуясь лишь теми, кто «немного сродни детям, зверям и растениям». За линией красочно нарисованного быта — устойчивого, парижского, и нищенского — у жертвы «принудительной эмиграции», — в романе возникает картина, исполненная глубокого бытийного смысла. Психологически выразительно воплощены здесь общечеловеческие диссонансы — разрыв между «живой жизнью» и тяготением к материальным благам, творческим трудом и скучным исполнением каждодневных обязанностей, стремлением к любви и непреодолимым одиночеством личности. Трагизм человеческого существования по-разному проявляется как в России, так и во Франции, там и здесь обрекая Симонова на мучительные переживания. Герой романа отнюдь не освобожден от общих противоречий, но с честью преодолевает борьбу несовместимых начал. Оригинально отразился на этом образе опыт Ф.М.Достоевского — поэтика раздвоения души. Симонов тоже чувствует в себе два «я». Однако их столкновение не вызывает болезненного надрыва, страха, отвращения. Низменная практика некоего «просто Николая Евдокимовича», его пошлое приспособленчество изначально подавлены высшей, духовной субстанцией Симонова. Используя откровенно условный прием (разделение одного человека на «два совершенно разных существа»), Куприн не изменяет своей естественной манере письма, передавая почти спокойную, «беззвучную» беседу профессора с глубоко презираемым им «просто Николаем Евдокимовичем». Своеобразное усиление получают в образе героя природные таланты. Симонов вынужден исполнять свои ежедневные обязанности. Переносить тоскливую обыденность с достоинством позволяет никогда не прекращающийся в сознании ученого творческий процесс. Автор наделил профессора небывалыми достижениями в самых различных областях науки и лишил его однонаправленно успешной деятельности. Так оттенен «большой дар синтетического прозрения» Симонова по отношению к целостному земному миру. «Жизнь есть благо», — считал поэтому герой, но подлинной ее радости так и не испытал. Жажда любви, проявившаяся в недолгой (до развода с женой) заботе о дочерях, осталась невостребованной. Однако болезненные разочарования (безнравственное окружение в России, существование в чужой стране) придают новый импульс мысли и чувствам Симонова. Куприн остался верен себе: в беспросветной обстановке отразил, как советовал ранее, «торжество человека» (Биржевые ведомости. 1913. 21 сент.).

Неожиданная привязанность к Жанете, маленькой дочери владелицы газетного киоска, позволила перевести одинокие раздумья Симонова на живой язык психологических отношений (потому роман и назван именем героини). В «грязноватой девочке» старый профессор нашел идеальное выражение парижского феномена: соответствие «молодому темпу» города — раскованность поведения; изящество, гибкость, пленительный «французский шарм». Жанета бессознательно укрепила восхищение Парижем. Вместе с тем детский возраст освободил ее от холодного практицизма, вселил любовное внимание к людям (чаще убогим), и они ответили тем же, признав ее настоящей «принцессой четырех улиц», «доброй, приветливой, заботливой». Общение с девочкой утолило душевную боль Симонова, пробудив дремлющую радость общения. Главную же силу влечению к Жанете сообщила ее природная одаренность: глаза ребенка успевали «все видеть», уши — «все слышать», ум — «все воспринимать». Творческий дух Симонова обрел как бы подтверждение своей естественности, исконной принадлежности роду человеческому; отсюда возникла мечта профессора о славном будущем девочки. Сквозная для прозы Куприна тема юности (детства) получила в романе дальнейшее развитие. Здесь откровенно соотнесены (по принципу сближения и расхождения) два полюса земного бытия личности. Зародившаяся в ранние годы способность проникать в тайны мира предвосхищает мудрость старости. Но ее достижения возможны при самоотверженном отрешении от стремлений, столь жадных в начале жизни, к личному счастью. Горький опыт забытого людьми Симонова оправдан писателем с высоты вечных, присущих всем народам ценностей. Сам герой принимает такой удел полного одиночества, уподобив себя Робинзону и назвав, хотя не без иронии, своего кота Пятницей.

Во многих рецензиях отмечалось художественное совершенство романа «Жанета»: *В.Ходасевич* выделил богатство, точность, гибкость купринского языка, органичность стиля (В. 1932. 27 окт.). *Г.Адамович* писал о «Жанете»: «Парижское житье-бытье ученого, русского энтузиаста описано Куприным с обычным для него легким и уверенным мастерством» (ПН. 1932. 27 окт.).

Л.А.Смирнова

Л

ЛАДИНСКИЙ Антонин Петрович (1896—1961)

«XV легион» (Париж; Таллин: Русская книга, 1937) — исторический роман. В существенно измененном виде (под названием «В дни Каракаллы») вышел в Москве (1961). В романе повествуется о любви поэта Виргилиана и танцовщицы, тайной христианки Делии. Единого сюжета в произведении нет. Тема романа — приближающаяся гибель великой империи, которую несут с Севера — варвары, а с Востока — христианская религия. Постоянные войны, которые ведет император Антонин Каракалла, внутренняя его и всей римской знати опустошенность — характерные черты того времени. Правление Каракаллы заканчивается вероломным убийством императора, любовь Виргилиана и Делии — смертью последней. Но совершенно отличны похороны императора и танцовщицы: Ладинский противопоставляет искренность, внутреннюю силу отпевания Делии христианами лицемерной помпезности, подавляющему величию похорон Каракаллы. *В.Ходасевич* писал об особенностях построения романа: «По степени бесфабульности "XV-й легион" приближается чуть ли не к Чехову, что составляет его сознательную или бессознательную новизну, потому что, кажется, нам еще не случалось встречать столь обширное произведение, написанное на историческую тему — в столь чеховских приемах. Кажется, всего вернее было бы назвать «XV-й легион» картинами. Это именно — картины Римской империи, сменяющие друг друга» (В. 1937. 27 марта). *Г.Адамович* также отметил бесфабульность произведения: «Это небольшая поэма в прозе, — поэма, которая распалась бы на части, не будь между этими частями лирической связи. Единство настроения проходит через всю книгу и заменяет собой стройность фабулы» (ПН. 1937. 18 марта). И далее: «У Ладинского отчетливо заметно стремление преодолеть олеографический схематизм в изображении Рима... У Ладинского перед многими другими то преимущество, что известный холодок веет в его повествовании открыто и постоянно, — и на находку ключа к психологическому восстановлению среды и эпохи он не претендует. Его реализм ограничивается областью описаний». Е.Хохлов писал: «Новый роман Ант. Ладинского — несомненно, одно из самых крупных событий зарубежной литературной жизни последних дней: в эмигрантском активе, когда придет время считаться, — что кто принес в общую сокровищницу — он займет почетное место... Ладинский избрал темой своего романа последние, судорожные усилия Великой Римской империи в борьбе с развалом и надвигающимся варварским миром. Весь роман пронизан и пропитан настроениями современности» (ИР. 1937. № 23. С. 20).

Д.В.Соколов

«Голубь над Понтом» (Таллин: Русская книга, 1938) — исторический роман. В переработанном виде под названием «Когда пал Херсонес» вышел в Москве (1959). *В.Ходасевич* передавал содержание романа: «Десятый век на исходе. Кометы и землетрясения сулят великие беды. Византийское царство шатается. Мятежный стратег Варда Склир угрожает базилевсам Василию и Константину. Чтобы его сломить, им необходима помощь скифского князя Владимира, но этот варвар, недавно принявший крещение, требует себе в жены деспойю Анну, новую сестру базилевсов. Для подкрепления своих домогательств он осадил Херсон. На выручку Херсона посылается флот под начальством Ираклия Метафраста, только что возведенного в сан патриция и друнгария ромейских кораблей. Перед отправлением в опасное плавание Ираклий ненароком встречает прекрасную Анну и влюбляется в нее с первого взгляда. Военная экспедиция Ираклия кончается неудачей: когда он приходит со своими корабля-

ми к Херсону, город оказывается уже взят князем Владимиром. Переговоры с победителем ни к чему не приводят: за помощь против Варды князь руссов по-прежнему требует византийскую царевну. Приходится уступить. Вместе с послами Владимира Ираклий возвращается в Константинополь — за Анной. Затем ему же поручают отвезти Анну к будущему супругу. Во исполнение этого поручения Ираклий провожает ее к берегам Скифии, а затем — вверх по порожистому Борисфену, вплоть до столицы Владимира — бревенчатого Самбата, который у руссов зовется Киевом. По возвращении на родину Ираклий присутствует при усмирении мятежного Варды, а затем сопровождает базилевса Василия в победоносном и кровопролитном походе против болгар. Всеми этими победами базилевс обязан участию руссов» (В. 1938. 23 сент.). Ходасевич дал роману такую оценку: «"Голубь над Понтом" — такая же серия исторических картин, как и "XV-й легион", с тою разницей, что внимание и интерес автора теперь... сосредоточены не на бытовой, а на чисто исторической стороне событий... Ладинский хотел показать появление на византийском горизонте огромной новой исторической силы — Руси Владимира Святого. Это была его главная тема, но он придал ей вид фона, на котором разыгрывается любовь Ираклия к Анне — тема второстепенная, которой лишь придана видимость основной». *В.Вейдле*, говоря о трудностях, которые неизбежно испытывает исторический романист и которых не избег Ладинский, писал: «...его герои — люди нашего времени, только убавленные, сплющенные, отчего они не стали еще походить на византийцев. Спасает его книгу, однако, то, что ее можно читать совсем не как роман, а как лирическое путешествие, как разросшуюся мечту о прошлом. Он сумел эту мечту не отяжелить нагромождением событий и слишком плотных действующих лиц, сумел и самую эрудицию окрылить поэзией» (РЗ. 1938. № 11. С. 199). *Г.Федотов* отмечал как важную особенность, то, что этот роман — о князе Владимире, а рассказчиком является «патриот-ромей»: «Этот прием дает автору право смело набросать портрет грубого варварского вождя, не смягчая жестоких красок, и в то же время дать почувствовать будущий образ, если не святого, то светлого князя, сливающегося для нас с образом России». Размышляя над тем, что побудило автора взять именно этот период византийской истории, Федотов писал: «Для него это исторические отражения нашего жестокого времени, с основной темой: гибель Запада или, точнее, мужественная борьба за последние дни жизни великой, но уже пережившей себя культуры» (СЗ. 1939. № 69. С. 389).

Д.В.Соколов

ЛАНДАУ Григорий Адольфович (1877—1941)

«Эпиграфы» (Берлин: Б.и., 1927). Сборник афоризмов философа, публициста, литературного критика. Афоризмы, не вошедшие в данное издание, опубликованы в «Числах» (Париж, 1930. № 2/3). Обе подборки под одной обложкой изданы в 1997 московским издательством «Пробел». Сборник содержит 397 изречений, в жанровом отношении тяготеющих к сентенции и максиме. Они невелики по объему, хотя иногда заметно авторское стремление распространить мысль. Остранение общепринятых представлений является одним из главных художественных принципов «Эпиграфов». Афоризмы расположены в произвольном порядке. Отдельные афоризмы снабжены пометами, содержащими отсылки к именам писателей и мыслителей, чьи идеи стали поводом для авторского суждения о них (При чтении Достоевского. К философии Роллана. При чтении *Шестова*. О Шоу). Обращение к жанру, находящемуся на стыке философии и художественной литературы, было органично для Ландау, стремящегося к выразительным формулировкам, образному заострению мысли и в научных исследованиях. Изречения неразрывно связаны с его философскими, публицистическими и литературно-критическими работами и воспринимаются как эпиграфы к ним, чем оправдывается авторский выбор заглавия книги. Так, рассуждения об оптимизме и пессимизме («Пессимизм от пессимизма не излечим, но и безболезнен. Убивает только пессимизм от оптимизма». «Оптимистом бывает мыслитель без рефлекса; согласующую функцию своего постижения он ощущает как согласованность постигаемого») восходят к исследованиям автора по теории ценностей («О преодолении зла: К

систематике общественных явлений и к теории идеала», 1923; «Пессимизм и оптимизм: Отрывок», 1925), в которых пессимизм и оптимизм трактовались как универсальные модели оценочного истолкования бытия, воплощающие диаметрально противоположные точки зрения относительно баланса добра и зла в жизни, степени разумности существующего миропорядка, перспектив его развития.

Афоризмы о философии («Только конспект может стать системой философии. Система же философии всегда лишь — набросок системы философии». «Всего отрывочнее произведения наиболее систематизирующих умов») могли предварять указанные статьи по аксиологии, в частности, содержащую стройную и законченную систему религиозных и общественных концепций человеческой судьбы статью «Пессимизм и оптимизм: Отрывок» как одно из объяснений ее заголовка. Суждения о декадентстве и символизме («Корпия язвящая — таково декадентство». «И в пляске св. Вита отдельные движения могут быть изящны и целесообразны. Только безумна и уродлива их связь. О декадентском искусстве». «Нарочитый символизм — это шарада как метод разъяснения») «дублируют» выводы ранних работ («Шутовская культура», 1908, «Мнимое мышление», 1909, «Увалень и культура», 1913), где указанные литературные и общественные течения оценивались как «патологические» явления. Трактовка скептицизма («Скептицизм чаще всего не пустое место, а — опустошение». «Всякий скептицизм, взрывая миросозерцание, на котором зиждется, вместе с ним и погибает») хронологически предваряет его классификацию в статье «О скептицизме» (1929), написанной по поводу «Современников» *М.Алданова*, но выходящей далеко за пределы рецензируемого в ней очеркового цикла. Толкование мистицизма («Нередко жажда мистики — лишь тоска рационалиста по недоступной ему интуиции». «Речь мистики нечленораздельна. В этом ее великий соблазн и великая опасность для людей и народов, еще не научившихся членораздельной речи») отсылает к заключительному параграфу работы «О мистическом опыте: Очерк систематической философологии» (1935), в котором говорится о сферах культуры, конгениальных мистике, о взаимном противоборстве мистики и культуры. Ироническую аранжировку приобретают отношения между афористикой и философией. Разные аспекты этих отношений фиксируют афоризмы об афоризмах («Нередко афоризмы — только грибки и плесень, питающаяся остатками гниющего, а когда-то цельного и прекрасного организма». «Афоризмы — это все, что в конце концов остается от мыслителя, если от него что-нибудь остается». «История превращает философские системы в афоризмы. Но не следует автору соперничать с историей»). В контексте одной из программных статей Ландау «Культура слова как культура лжи» (1933) обращение к жанру афоризма прочитывается как ответ на выраженный в ней призыв противостоять соблазнам слова. Афоризм в силу своего повышенного внимания к точности слова предполагает «снятие словесного средостения в стремлении к живому переживанию и чувствованию», овладение «мерцаниями смысла», составляющими «столь же порок, сколь и богатство речи» (Числа. 1933. № 9. С. 157). Особой популярностью пользовался афоризм «Если близкому человеку надо объяснять, то — не надо объяснять» (с. 70), воспроизводимый чаще всего в усеченном виде — с пропуском слов «близкому человеку». *В.Вейдле* считал его мудрым правилом и лучшим из афоризмов Ландау (Вейдле В. О спорном и бесспорном // Опыты. 1956. № 7. С. 37). *Г.Иванов* не раз упоминал о нем в своих письмах. Он характеризовал автора как человека гениального и сетовал на то, что «эмиграция его переварила», что «никто этого Ландау не помнит». По поводу «Эпиграфов» Г.Иванов заметил: «Сто́ит Паскаля и Ларошфуко» (Ivanov G., Odoevceva I. Briefe an Vladimir Markov. 1955—1958. Köln; Weimar, 1994. S. 43, 62). Афоризмы Л. были известны и *В.В.Набокову*. По его признанию, всякий раз, когда он видел выражение «бедные люди», вспоминал мысль, выраженную «тонким философом Григорием Ландау»: «Пример тавтологии: Бедные люди» (Набоков-Сирин В. Заметки переводчика, II // Опыты. 1953. № 1. С. 35).

Т.Н.Фоминых

ЛАППО-ДАНИЛЕВСКАЯ Надежда Александровна (1874—1951)

«Екатерина Никитишна: Роман» (Берлин: Глагол, <1922>). Рассказывая о жизни русских в изгнании — в Берлине, в Нейштрелице, в Париже, Лаппо-Данилевская сосредоточивает свое внимание на любовных переживаниях героев. Она сталкивает не позиции, не системы взглядов, а психологические типы, при этом фактически оставаясь в рамках прежней, дореволюционной модели любовного романа. Главная героиня — Екатерина Никитишна — не похожа на беженку: она не просто умна и красива, она еще и богата, что позволяет ей по-прежнему «блистать», привлекая внимание всех окружающих. Не слишком озабочены житейскими, бытовыми проблемами и другие; они многое оставили в России, но потери их скорее не материальные, а духовные. Писательница понимает, что далеко не все беженцы живут так; она вводит ряд эпизодических персонажей, дабы показать тяготы эмигрантской жизни, но задача ее скорее заключается в том, чтоб отвлечь читателей от их повседневных проблем. Кажется, что уже невозможно жить по-прежнему: после революции все, составлявшее основу жизни прежней, не могло и не может сохраниться. Но развитие событий в романе убеждает в обратном: есть истинное, не подвластное ложному, есть вечное, не подвластное преходящему. Несколько лет смятения — и нормальная жизнь человеческая возвращается. Катастрофическое ощущение безвременья уходит, и не случайно автор указывает точную дату завершения романа — 26 февраля 1922. Писательница намеренно уходит от быта, сосредоточивая внимание на переживаниях персонажей. Но герои не просто пытаются разобраться в своих чувствах друг к другу; они решают гораздо более серьезную проблему. Перед всеми — и молодыми, и старшими — стоит вопрос о «смысле жизни», который после пережитых и переживаемых потрясений требует нового ответа. Их разговоры так или иначе сводятся к обсуждению главных вопросов: что есть жизнь? как надо жить? Одни «слишком утомлены жизнью» (с. 11), другие констатируют: «жизнь штука сложная» (с. 41), третьи «терпеливо и с большой выдержкой переносят тяжелое положение оторванного от своей жизни и своего дела человека» (с. 44), «жизнь такая странная» — утверждают четвертые (с. 59); старики сожалеют о том, что у молодых «вся жизнь исковеркана в самые лучшие годы» (с. 67), а те, кто постарше, признаются, что «смертельно, смертельно обижены жизнью» (с. 92). И ответом на все вопросы звучит утверждение одного из героев: «Поверьте мне: я так много сам пережил и был свидетелем такого количества всевозможных драм, что утверждаю: нового жизнь ничего не приносит, и исход можно найти во всяком положении» (с. 103). Обращение к жанру любовного романа в 1921—1922 выглядит оправданным: Лаппо-Данилевская показывает, что когда жизнь начинает восприниматься сквозь призму смерти, только любовь способна воскресить истинное понимание жизни, вернуть мир и спокойствие — и стране, и народу, и каждому человеку.

Д.Д.Николаев

ЛАПШИН Иван Иванович (1870—1952)

«Эстетика Достоевского» (Берлин: Обелиск, 1923). И.И.Лапшин анализирует эстетические взгляды Достоевского, подчеркивая неправомерность распространенных суждений о том, что Достоевский — художник, совершенно пренебрегающий художественной формой за счет идейного содержания. Называя Достоевского величайшим мастером изображения отвратительного в литературе, автор утверждает, что Достоевский «глубоко чувствовал ту корреляцию психических свойств, в силу которой все основные черты человеческой личности закономерно связаны между собой, так что по одной из них при достаточной проницательности можно угадать другую» (с. 25). Лапшин отмечает значительную роль сновидений в произведениях Достоевского, сновидений, которые способствуют углублению художественного реализма и психологизма. Особое внимание уделяет Лапшин проблеме красоты в эстетике Достоевского, отмечая, что в одних случаях красота совпадает с высокими нравственными качествами человека, а в других случаях «резким образом не совпадает с его нравственными свойства-

ми» (с. 33). Влечение к красоте у героев Достоевского, с одной стороны, нравственно возвышает их, а с другой — нравственно унижает их, сочетаясь с порочностью. Автор отмечает, что у Достоевского процесс научного творчества нередко сближается с художественным: «У Достоевского встречается романтическая идея о превосходстве искусства над наукой, но он нигде не высказывает этой мысли от собственного имени» (с. 41). Своеобразие художественности у Достоевского, по мнению Лапшина, состоит в «способности до того ясно выразить в лицах и образах романа своего мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (с. 43). В этом отношении мысль Достоевского совпадает с суждениями Толстого об искусстве и художественности. Говоря о реализме Достоевского, автор утверждает, что писатель вносит в изображаемое существенно новые черты, что позволяет говорить о преображении действительности: «Отображение, преображение и предвосхищение — вот три момента художественного творчества в его отношении к изображаемому» (с. 50). Лапшин отмечает пророческий дар воздействия художника на общество — дар предвосхищения: «Достоевский не только обладал в исключительной форме даром артистического предвосхищения типов и событий, но и сознательно, подобно А.Григорьеву, признавал у великих художников наличность этого дара» (с. 64). Подобное предвосхищение, по мнению автора, представляет высшую форму влияния художника на общество (с. 65). Автор останавливает свое внимание на суждениях Достоевского о художественном гении, отличительные признаки которого — это самостоятельность страдания, глубина самосознания, нравственная высота, всенародность и всечеловечность (с. 69—70). Автор подчеркивает мысль Достоевского о том, что все великие произведения искусства представляют непреходящие, всевременные ценности, т.е. имеют «универсальное, всечеловеческое и всенародное значение» (с. 71).; Лапшин утверждает, что впечатление правдоподобия есть существенный фактор в создании эстетического впечатления, подтверждая свое суждение высказыванием Достоевского: «Я вывел неотразимое заключение, что писатель художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую им действительность» (с. 75). Автор затрагивает и вопрос о фантастическом начале у Достоевского, которое способствует созданию «высшего психологического правдоподобия и углубленности сюжета» (с. 81). «Величайший образчик имманентной фантастики, — пишет Лапшин, — дан Достоевским в сцене появления черта у Ивана Карамазова. Моральный и философский символизм в этой сцене приведены в полную гармонию с физическим и психологическим правдоподобием изображаемых событий» (с. 82). Называя Достоевского «поэтом безысходно трагического в жизни человека» (с. 88), автор подчеркивает главную идею писателя — идею бессмертия, связанную с «идеей абсолютной ценности человеческой личности» (с. 93). И хотя Достоевский в своих сочинениях не употреблял термина «свобода воли», тем не менее свобода воли и ее связь с идеей нравственной ответственности у него ясно выражена: «Он, подобно Канту, утверждает, что у преступников всегда бывает сознание того, что они нарушают нравственный закон. Он отличает в человеке, поступающем дурно, наличность сознания, что он мог поступить иначе» (с. 93—94). Говоря о символическом начале в творчестве Достоевского, автор отмечает, что оно присутствует и в сновидениях его героев и в пейзажных зарисовках: «Мне остается еще указать на три мистических пейзажа, имеющие символическое значение: один связан с идеей Божества, другой — с идеей бессмертия, третий — с идеей свободы воли» (с. 99). В заключение автор говорит, что идея бессмертия у Достоевского «была связана с мистической мыслью о внутренней связи между всеми живыми существами, между универсальной жизнью Макрокосма и индивидуальной жизнью Микрокосма. Эта мысль (вместе с христианской идеей о всеобщем воскресении во плоти) у Достоевского общая с Фурье» (с. 100).

Философ Б.Ф.Шлецер в рецензии отмечает, что Лапшин рассматривает взгляды Достоевского на основе его писем, дневников, статей и высказываний героев, но не касается анализа самого художественного творчества писателя. Книга Лапшина «пребывает всецело в области психологии. Область формальной эстетики была автору заказана, потому что он отказался от исследо-

вания "практической" эстетики Достоевского, его художественных созданий» (СЗ. 1923. № 17. С. 454).

Ю.И.Сохряков

ЛЕБЕДЕВ Вячеслав Михайлович (1896—1969)

«Звездный крен: Стихи 1926—1928» (Прага: Скит поэтов, 1929). Первоначально стихи сборника печатались в газетах «Россия и славянство», «Возрождение», «Наша газета», в журналах «Современные записки» (1928. № 35), «Воля России» (1927. № 10) и др. Сборник включает 27 стихотворений и состоит из четырех разделов. В первом разделе звучит тема странствий и скитаний. В начальном стихотворении «Вступление» появляются главные мотивы, которые затем проходят через всю книгу — земной путь (путь из отечества в изгнание, с чужбины на родину), «земные якоря» и «звездный крен», воплощающий «внеземные странствия души». Стихотворения этого раздела насыщены приметами пути: «тяжелая ладья», «нездешние странствия», «по маякам, по звездам...», «пустынные дороги», «порог», «дорожная палка» и др. В начальный раздел включено несколько «морских» стихотворений («Норд-Ост», «Плавание надежд», «Кормчий»). Завершается раздел стихотворением «На дальнем пути» с многозначительной последней строкой: «И сердце учится послушно / Словам чужого языка...» (с. 13). Второй раздел включает стихотворения о противостоянии «небесной земли» и земного бытия. Осмысление противоречивости круга земных забот, «земных дел», «земного корабля», переплетаясь с мотивами «пристани ненужной», «утлого дома», проходят через стихотворения «Волчица», «Ночной спутник», «Выход из круга». Для поэта «небесная земля» — щит «земным делам, таким пустым и малым» (с. 16). К «небесным» мотивам здесь можно отнести и мотив «нежности» («Стихи о молодости», «Небесная земля», «Вечерний гость»): по определению *Г.Струве*, у Лебедева «нежность» — «внеземная ипостась любви». Земную любовь сопровождают эпитеты «горестная», «скупая». В этом разделе начинают обозначаться и мотивы «слова», «творчества» («Стихи о молодости», «Бессонница вторая»), которые займут первенствующее место в следующем разделе. Как и в первой части, главное фокусируется в последней строке заключительного стихотворения («Выход из круга»): «Не о земном, но об иной земле / Святой восторг неутолимой жажды» (с. 20). В третьем разделе преобладают мотивы творчества, духовного бытия. Начинается он «Стихами к музе», с которыми в сборник входит пушкинская тема. Тема творчества сопрягается у поэта с «освященным бытием», «крылатым движеньем», с пробуждением души («И бьется, путы разрывая, / Земною горечью дыша, / Еще лукавая и злая, / Но пробужденная душа». — «Шестикрылый серафим», с. 22). Один из постоянно повторяющихся образов Лебедева — «крылья», «крыло». Вместе с этим образом через противопоставление металлической «распластанной птицы» и «иных, легчайших крыльев» поэт, варьируя, возвращается к осмыслению двух начал, земного и внеземного («Стихи о крыльях», «Шестикрылый серафим»). Иначе звучат здесь и «звездные» мотивы в стихотворении «Путеводитель звезд», «Звезда» и др. («полуразрушенная вселенная», «пыль миров», «звездные пожары»). Они предваряют тематику четвертой части, несколько отличающуюся от остальных разделов. Главную роль в ней играют темы истории и современности. В эту часть входят «Стихи о современности», «Стихи об Англии», «Огненные города» и несколько отдельно стоящее стихотворение «Литературный чай». В первых трех — «исторических» — властвует мотив «холодного» и «беспощадного» времени, «безжалостной» новой эры, ознаменовавшейся трагедией и «концом империй». Предвестники начала века — «хвостатые кометы», но главный знак современности — хаос, который сопровождают «страданье» и «тоска», «темнота дорог» на земле, «немая» и «глухая» луна в небе. В структуре сборника четко просматривается обрамляющий композиционный элемент, подчеркивающий его смысловое единство. Начинает и замыкает сборник своеобразная «петербургская нота»: во «Вступлении» и в последнем стихотворении «Литературный чай» фигурируют два имени, города и поэта, «Сан-Пьетро» (парафраз Санкт-Петербурга) и «Александр Блок». За этим стоит очевидный биографический подтекст:

из Петрограда начался путь Лебедева на чужбину.

В рецензиях на книжку подчеркивалась ее цельность, «некое музыкально-тематическое единство» (Струве Г. // Россия и славянство. 1929. 24 авг.). Лирическая стихия ее отмечена «одной основной чертой, каким-то воздушным движением, вечным путешествием человека, его души, всего мира» (*Эйснер А.* // Казаки. 1929. № 1. С. 29). В этом движении, полете «он стремится охватить не только угрюмую песню разлада и ущерба, но и блистательный мир света, пафос человеческих борений, очарование иллюзий и идеалов...» (*Слоним М.* // Воля России. 1930. № 4. 367). В сборнике Лебедев раскрывается как поэт лирико-философского склада. Лучшие стихи обнаруживают в Вяч. Лебедеве, по мнению Г.Струве, «не только подлинный поэтический дар, но и несомненное единство мироощущения», особенно хорошо выраженное в стихотворении «Волчица». Краткую формулу этого мироощущения можно было бы выразить так: «Жизнь — боль, но вместе с тем и чудо». В отдельных стихах критик подметил и несовершенства, внешнюю несвободу от заимствований (Блок, *Цветаева*, Есенин).

Л.Н.Белошевская (Чехия)

ЛИФАРЬ Сергей Михайлович (1905—1986)

«Страдные годы: Моя юность в России» (Париж: Б.и., 1935) — автобиографическое повествование в трех книгах: «Детство. В гражданской войне», «В бегах. В красном Киеве», «Моя келья. В путь!» — охватывающее период с 1905 по 1923. Начало первой книги посвящено самым ранним жизненным и художественным впечатлениям автора, давшим импульс его увлечению музыкой и танцем; далее следуют воспоминания об эпохе революционной смуты на Украине. Вторая книга содержит рассказ о событиях той поры, когда в Киеве окончательно утвердилась советская власть, и о попытках С.М.Лифаря и его семьи приспособиться к новым условиям существования. Центральная тема третьей книги — выбор цели, обретение своего «творческого русла жизни» (с. 11); здесь воспроизведен процесс постижения эстетических основ балетного искусства и подробно описаны перипетии пути молодого танцовщика на профессиональную сцену — от занятий в студии Б.Ф.Нижинской до приезда в Париж в январе 1923 и поступления в труппу С.П.Дягилева. Издание иллюстрировано фотографиями из личного архива Лифаря и снабжено посвящением: «Памяти моей матери» (с. 7). В предисловии автор назвал «Страдные годы» повестью о своем «инстинктивном порыве в движение жизни», об интуитивном устремлении туда, где в итоге он раз и навсегда «нашел Себя» (с. 11): «В этой книге я пишу о днях моей юной жизни, о днях великого потрясения моей родины, когда я впервые осязал материю моей духовной постройки, когда жадность жизни и жажда неизвестного овладевали моим существом» (с. 9). Увязывая историю собственного духовного и творческого становления с историей «того поколения громадного славянского края, которое выросло в голоде и в льющейся крови» (с. 9), он рассматривал рассказ о себе еще и как некий стержень для «рассказа о новой России». В качестве летописца Лифарь, по его утверждению, предлагал читателям лишь «факты русской жизни в эпоху ее потрясений», намеренно избегая политических оценок и комментариев (с. 11). Говорилось в предисловии и о замысле автора посвятить следующую книгу «сознательному» этапу своей биографии — времени, проведенному в «Русском балете» С.П.Дягилева (с. 12).

В рецензии на «Страдные годы» главный редактор таллинских сборников «Новь» П.М.Иртель подчеркивал: «Сергей Лифарь признает только одно русло жизни — Мое — творческое. Он убежден в нераздельности жизни и творчества, в их бессилье в оторванности одной от другого». По мнению критика, хотя «повесть Лифаря о страшных годах, о самом страшном» строится «эпически просто», она наполнена «таким светлым чувством молодости, такой верой в жизнь, что страшное не пугает, маскируется "авантюрой", бледнеет перед чудесами "прекрасной и сладостной Иллюзии", уступает могущественным чарам "Творчества"» (Новь. 1935. Сб. 8. С. 190; подпись: П.И.).

Е.Г.Домогацкая

«Дягилев и с Дягилевым» (Париж: Дом книги, 1939) — издание, объединившее две разных по жанру работы С.М.Лифаря. Пер-

вая — «Дягилев» — основана на документальном материале и представляет собой подробное и обстоятельное монографическое исследование. Главное внимание в этом объемистом (более 300 страниц) труде уделено формированию художественных интересов С.П.Дягилева и истории его важнейших культурных начинаний — «Мира искусства» и «Русского балета». Вторая — «С Дягилевым» — построена исключительно на личных воспоминаниях. Здесь предпринята попытка рассказать о Дягилеве-человеке, каким его увидел Лифарь за годы постоянного сотрудничества и близкой дружбы (1923—1929). Том иллюстрирован архивными фотографиями и сопровожден указателем имен и названий (с. 486—499). К написанию развернутой биографии Дягилева, которая «восстанавливала бы всю его жизнь и объясняла его "дело"» (с. 8), автор приступил в 1934. Суть своего проекта он сформулировал следующим образом: «В моей книге мне хотелось показать, что Дягилев умел не только организовывать художественное творчество, соединять деятелей искусства, создававших неожиданное для них самих, но что и сам он был участником... этого неожиданного творчества... и что дягилевская печать лежит на всех произведениях вызванных им к жизни и сплоченных им художников, создававших новую эпоху в искусстве. Если мой читатель почувствует эту печать дягилевского творящего гения, — моя цель будет достигнута» (с. 9). Однако поскольку в итоге на страницах монографии «Дягилев-деятель заслонил собою интимный образ Дягилева-человека» (с. 9), Лифарь решил издать ее вместе с собственными мемуарами, законченными еще в 1933. Тогда по причине их слишком откровенного свойства автор планировал отложить публикацию воспоминаний по крайней мере на 50 лет, теперь же обращение к этому материалу казалось ему внутренне необходимым и оправданным. Старый текст был заново пересмотрен, сокращен и композиционно перестроен, сохранив, тем не менее, целостность самостоятельного произведения. По признанию Лифаря, «различные методы... писания» мемуаров и монографии «не позволяли их сливать в одну книгу, но и соединение их в одном томе потребовало большой работы — переработки» (с. 9).

Опыт осмысления важнейших, актуальнейших страниц недавней истории русской культуры, касающихся «прививки» или «возвращения» этой культуры Европе, увидел в издании П.Н.Милюков. По его словам, огромный, «прекрасно написанный» труд Лифаря, выходящий «далеко за пределы биографии» и характеризующий «целую эпоху и ее деятелей», содержит «неистощимую сокровищницу новых откровений» и «читается с увлечением и волнением, как незаконченный итог наших собственных переживаний, как фабула, развязку которой должны дописывать мы сами» (ПН. 1939. 30 июня). Восторженной статьей откликнулся на выход «чудесной и многогранной» книги балетный критик А.А.Шайкевич. По его утверждению, этот «увесистый том» проглатывается «как фантастический роман» и незаметно приводит к постижению «идеологической стройности, которая объединяет все... эпизоды двадцатилетней борьбы за развитие и торжество выведенного из состояния инерции балетного искусства» (В. 1939. 4 авг.). Высоко оценил Шайкевич и структуру издания: «Чудесно задуманное и виртуозно осуществленное подразделение основной темы», — в первой части Лифарь выступает в качестве историографа и исследователя русского балета, из второй «страстно и вдохновенно излучается... его одержимость своим призванием». Представления о путях развития художественной культуры начала XX в., почерпнутые из работы Лифаря, суммировал *Ю.В.Мандельштам* в очерке «Дягилев и "Мир искусства"». Признав обоснованность внимания читателей к «монографии прославленного балетмейстера и хореографа», критик отметил, что книга «распадается на два отдела, очень интересных, но все же не вполне равноценных». В первом используются уникальные архивные документы и дается «общая характеристика самого героя и его сотрудников, а также исторический разрез эпохи», второй «воспроизводит историю знакомства и сотрудничества Лифаря с вдохновителем русских балетов и носит характер преимущественно мемуарный». И если «о первой части можно судить беспристрастно и серьезно даже и тогда, когда речь идет о живых людях», то говорить подробно о содержаниии мемуарных страниц в определенном смысле «рискованно»: «Конечно, и в этой части много

любопытных и даже ценных данных о Дягилеве. Но она очень, — местами — слишком, — субъективна. Кроме того, описанные в ней эпизоды порою касаются интимных отношений между людьми, из которых многие по сей день здравствуют» (В. 1939. 1 сент.). Сомнения в уместности обсуждения ряда «интимных» подробностей, в целесообразности чересчур откровенного подхода к «щекотливой» теме гомосексуализма Дягилева высказал и Л.Л.Сабанеев: «Интимный мир человека существует для него самого, и тем менее удобно его касаться, когда живы почти все заинтересованные лица» (СЗ. 1940. № 40. С. 288). Еще более резкие возражения вызвала у критика попытка Лифаря объяснить успехи целой плеяды выдающихся деятелей русского искусства влиянием «дягилевского вкуса и воли»: «Совершенно неправдоподобно предположение, что Дягилев «создавал» таких художников, как Бенуа, Судейкин, Серов, *Коровин*, Бакст, Стравинский, Прокофьев, что он формировал их вкусы, сам не будучи ни художником, ни музыкантом, — гораздо вероятнее предположение, что он нашел их уже готовыми и даже уже признанными в передовой части общества и присоединился вкусами к ним» (Там же. С. 287).

Е.Г.Домогацкая

«Моя зарубежная Пушкиниана: Пушкинские выставки и издания» (Париж: Березняк, 1966). Частично в журнале «Наше наследие». 1989. № 3. Одним из главных дел своей жизни Сергей Лифарь считал коллекционирование реликвий русской культуры и пропаганду их среди русской эмиграции. Особое внимание он уделял наследию А.С.Пушкина. «В моем увлечении пушкинизмом мною руководило не только благоговение и преклонение перед гением Пушкина. Живя за границей, я мог констатировать, что здесь, за рубежом, имя Пушкина окружено далеко не тем сияющим ореолом, каким оно окружено у нас на Родине и какого оно достойно» (с. 23). Являясь наследником и ближайшим другом С.П.Дягилева, Лифарь продолжил как его огромную работу по организации выставок и постановок балетных спектаклей, так и собирание русского наследия. Одним из главных свершений Лифаря была организованная им выставка в Париже «Пушкин и его эпоха» (1937) в связи со столетней годовщиной гибели А.С.Пушкина. Этому в основном и посвящена первая глава книги «Пушкинские выставки и пушкинские издания». Начинается она обращением Пушкинского комитета, являвшегося центральным органом по подготовке юбилейных мероприятий, к русской эмигарции. В Комитет входили П.Н.Милюков, М.М.Федоров, *И.А.Бунин* и др. «В русском зарубежном поминовении Пушкина Вам досталась особая роль, подлинно пушкинская миссия», — говорится в этом послании. Дальше следует рассказ о том, как Лифарь стал коллекционером редких книг и картин после смерти Дягилева, как выкупил его коллекцию, в которой находились и письма Пушкина Наталье Николаевне Гончаровой, как случайно приобрел в книжной лавке на берегу Сены рукопись «Путешествия в Арзрум», как получил приглашение в 1934 участвовать в создании Пушкинского комитета от П.Н.Милюкова и М.М.Федорова и предложил им выпустить на свои средства «Путешествие в Арзрум» и «Письма Пушкина к Гончаровой». «Путешествие в Арзрум» было издано Лифарем в Париже в 1934, а «Письма Пушкина к Н.Н.Гончаровой» совместно с *М.Л.Гофманом* — в 1937. Значительное внимание уделено в книге самой истории создания и открытия выставки «Пушкин в Париже» в 1937, а также борьбе с французскими властями, когда они хотели, чтобы эту выставку открыл посол СССР Потемкин. Перечисляются и уникальные реликвии, представленные на выставке: портреты работы В.А.Тропинина, В.И.Гау, автографы и рисунки Пушкина, пистолеты дуэли на Черной речке. Вторая глава «Мои статьи о Пушкине» включает в себя очерки, опубликованные Лифарем в русских эмигрантских и французских газетах. Некоторые материалы имеют выходные данные первой публикации, например, очерк «Третий праздник Пушкина» (Paris Soir. 1937. 7 февр.). Третья глава «Новое о Пушкине за рубежом» рассказывает о поисках пушкинских реликвий, приобретениях Лифарем автографов и картин, приводятся письма к нему Жана Кокто, слависта Андре Мазона, переписка с Анри Труайя и И.С.Зильберштейном, проект создания в Москве Русского зарубежного музея. Перепечатан очерк *А.А.Плещеева* о пушкинском празднике в Москве в 1880 (из книги А.А.Плещеева «Мое время».

Париж, 1939). В четвертой главе «На Родине. По пушкинским местам» рассказано о борьбе Лифаря за право посетить СССР, его встречах в России и о его дарах советским библиотекам и музеям. Один из самых известных примеров его щедрости — дар Пушкинскому Дому автографа предисловия к «Путешествию в Арзрум». Лифарь приводит тексты писем к нему советских исследователей и чиновников. Впервые он неудачно пытался попасть на Родину в 1958 в составе балета Парижской оперы. Желание его исполнилось лишь в 1961, когда ему удалось посетить Москву, Ленинград, родной Киев и Тбилиси. В книге говорится об этих поездках, о церемонии вручения Лифарем Пушкинскому Дому «Подорожной» А.С.Пушкина, о том, как на выступлениях в СССР он доказывал существование неизвестного до сих пор дневника Пушкина.

«Пушкиниана» Лифаря была благожелательно встречена прессой. «С.Лифарь не писатель и не литератор. Он исключительно талантливый хореограф и балетный артист, но, тем не менее, во всех его исканиях на пушкинские темы он смог сказать горячо и искренно о своем преклонении и о своей любви к русскому поэту», — писал А.Слизкой (РМ. 1966. 2 июля). Восторженным был отзыв Я.Н.Горбова: «Не романист, не новеллист, не прозаик-литератор и не стихотворец — С.М.Лифарь написал страницы, выразительности и искренности которых могут позавидовать многие испытанные авторы. ...Свое дарование и свою особенную чуткость он, всецело не щадя сил, сложил к ногам гениального поэта и об этом с подкупающей искренностью и простотой рассказал в "Моей зарубежной Пушкиниане"» (В. 1966. № 178. С. 146).

В.В.Леонидов

ЛОССКИЙ Николай Онуфриевич (1870—1965)

«Достоевский и его христианское миропонимание» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953). Книга была написана в 1939, первое издание вышло в переводе на словацкий язык в Братиславе в 1946. В предисловии к русскому изданию *С.Левицкий* подчеркивал ее отличие от трудов о Достоевском, созданных другими русскими писателями и мыслителями, в том числе и представителями эмиграции: «После трудов *Мережковского*, Розанова, *Бердяева*, *Иванова* и др. трудно как будто сказать что-нибудь принципиально новое о мировоззрении писателя. Однако можно утверждать, что Лосскому удалось дать наиболее полную панораму мировоззрения Достоевского: его книга свободна от многих односторонностей, в которые соблазнительно впасть при философском анализе его творчества. В противоположность Мережковскому и Розанову, чересчур подчеркивавшим хаотическое начало у Достоевского, Лосский освещает Достоевского примиряющим в "высшей гармонии духа" светом своего целостного разума. Отнюдь не умаляя трагического характера мироощущения писателя, он не абсолютизирует его "философии трагедии", не стремится сделать из Достоевского стопроцентного экзистенциалиста. Глубоко проникая в темные глубины мира сознания писателя, он не заражается теми "соблазнами свободы", против которых и сам писатель, может быть, не выработал при жизни достаточного иммунитета и которому в известной степени поддавались такие представители трагического мироощущения, как *Шестов* и Бердяев. Нельзя отрицать, что Бердяев и Вяч. Иванов, как люди профетического духа, в высшей степени созвучны Достоевскому. С другой стороны, их толкование Достоевского нередко чересчур субъективно и тень их собственного трагического мировоззрения (особенно у Бердяева) иногда заслоняет гармонический катарсис («осанну»), к которому все-таки был устремлен дух писателя» (Цит. по: Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. С. 7—8). Творчество Достоевского стало для Лосского идеальной опорой для разоблачения «сатанинского начала». Обратившись к объяснению природы Сатаны в книге «Условия абсолютного добра» (Париж, 1949), в книге о Достоевском Лосский прибегает к сравнению своих представлений с книгой Вяч. Иванова (Iwanov W. Dostojewski. Tragödie-Mythos-Mystik. Tübingen, 1932): «Дьявол начинает, быть может, свою деятельность с внешним блеском, энергиею и видимым временным успехом, но в результате, пережив бесчисленное количество разочарований и крушений своих замыслов, приходит в состояние крайнего упадка, уныния, жажды небытия и самоуничтожения. Вячеслав Иванов на-

зывает в своей книге «Достоевский» первый тип дьявольского существа Люцифером, а второй — Ариманом» (с. 139).

Книга Лосского опирается в гораздо большей степени на труды эмигрантских критиков и литературоведов, нежели на советские исследования. Книгу Н.Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (Прага, 1923) Лосский сочувственно цитирует, подчеркивая центральное положение, которое занимает категория свободы в философской системе Достоевского. Упоминая слова Дмитрия Карамазова о том, что в сердце человека «дьявол с Богом борется», он делает ссылку на статью *Д.Чижевского* «Достоевский — психолог» (О Достоевском / Под ред. *А.Бема*. 1933. С. 2), в которой раскрывается психологическая суть этой борьбы. В рассуждениях о чувственности Федора Павловича и Дмитрия Федоровича Карамазовых Лосский опирается на статью С.Гессена «Трагедия добра в "Братьях Карамазовых" Достоевского» (СЗ. 1928. № 35), а говоря о развитии в творчестве Достоевского темы «Пиковой дамы» и «Скупого рыцаря» — обогащение медленным накоплением или путем удачной игры — ссылается на исследование А.Бема «Пушкин и Достоевский» (Бем А. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936). Анализу собственно литературного творчества Достоевского посвящены глава IV «Личность в художественном творчестве Достоевского», глава V «Значение страдания», глава VI «"Положительно прекрасный человек" и душевно здоровые люди в произведениях Достоевского», а также глава VII «Христианские вероисповедания» с разделом «Легенда о Великом Инквизиторе».

Б.А.Ланин

«Воспоминания» (Мюнхен: W. Fink Verlag, 1968). В предисловии сын философа Борис Лосский дает хронологию написания «Воспоминаний». «Трудно сказать, когда у моего отца зародилась и созрела мысль писать свою автобиографию, каковою является ныне печатаемая книга. По всей вероятности, осуществлять эту мысль начал он вскоре после возвращения, в 1933 году из своего путешествия в Америку, во время ряда каникул, которые наша семья проводила с 1932 года до второй мировой войны на вилле Vinice у Высокого Мыта, в восточной Чехии» (с. 7). Воспоминания, опубликованные посмертно, Лосский начинает со своего рождения в местечке Креславка Двинского уезда Витебской губернии и завершает концом 1958, временем эмиграции. Рассказывая о своем детстве, философ писал: «Несмотря на преобладание в нас польской крови, мой отец и все мы дети сознавали себя русскими и были глубоко проникнуты русским национальным сознанием» (с. 11). После исключения из гимназии Лосский вместе со своим товарищем Иосифом Лиознером с аттестатом об окончании шести классов решил поехать за границу, в Швейцарию, чтобы попытаться поступить там в университет. В Швейцарии он принимает участие в революционных кружках. Как писал философ, «симпатии к социализму у меня сохранились в течение всего этого времени» (с. 53). После службы в Алжире в Иностранном легионе он приезжает в Петербург и поступает в университет. В университете он отдает предпочтение лекциям Петра Францевича Лесгафта. «Занятия эти впоследствии очень повлияли на развитие моих психологических и философских учений», — писал он (с. 79). В воспоминаниях уделено большое внимание развитию философского учения Лосского. Он рассказывал, как возникла основная идея его философии «все имманентно всему», которая привела его впоследствии к интуитивизму и к органическому мировоззрению в метафизике. Лосский был членом кадетской партии, «пока все политические партии не были раздавлены большевицкой революцией» (с. 144). О революции 1905 он писал, что она многому научила русскую интеллигенцию, появился интерес к религиозным проблемам, выявилась ценность национальной идеи и государства, стали привлекательными проблемы эстетики и художественного творчества. Сборник «Вехи» наиболее полно, по его словам, выразил эти идеи. Философ не смог участвовать в сборнике, так как в это время был поглощен занятиями гносеологией и логикой, и в ответ на письмо *С.Н.Булгакова* он выразил сожаление, что не может написать статью о проблемах общественной жизни. В послереволюционное время в обществе «Вольфила» он читал доклад «Бог в системе органического миропонимания». На предложение стать членом этого общества Лосский ответил отказом, так как цель «Вольфилы» — «разрабатывать идеи социализма и содействовать распространению

их» — расходилась с мнением философа, который сочувствовал эволюционному фабианскому социализму и считал, что в результате развития «он приведет не к социализму, а к более сложному экономическому строю, сочетающему ценные стороны индивидуалистического и социалистического хозяйства» (с. 209). В книге воспоминаний философ отзывался на политическую злобу дня. 16 августа 1931 он замечал: «Душа наша неспокойна: в Германии происходят маневры, имеющие характер мобилизации... Не сегодня завтра может вспыхнуть война, которая опять станет мировою и, вероятно, повлечет за собою всеобщий коммунистический переворот» (с. 183). Во время нацистской оккупации он написал книгу «Бог и мировое зло» (Прага, 1941). Книга подверглась цензуре (сначала чешской, а потом и нацистской немецкой) за намеки на недостатки гитлеровского и советского режимов, так как в первой половине 1941 еще было сотрудничество нацистской Германии и Советского Союза. Окончание войны застало Лосского в Братиславе. В 1951 философ становится гражданином США спустя пять лет после въезда в страну.

Определяя жанр воспоминаний, игумен Геннадий (Е.А.Эйкалович) считал, что они «заключают в себе элементы семейной хроники, автобиографии и систематического изложения развития философского мировоззрения автора» (НЖ. 1970. № 98. С. 286). О характере мемуаров он писал: «Философам... должна быть свойственна добродетельная умеренность суждений, объективность и взвешенность осуждений... Воспоминания Н.О.Лосского именно и обладают таким целомудренным достоинством» (Там же. С. 286). Говоря о значительности личности философа, он писал: «Со смертью Н.О.Лосского русская культура лишилась человека, выдающегося не только своим интелектуальным творчеством, но и всей своей жизнью, в которой он сочетал мудрость с добродетелью» (с. 289).

Н.Ю.Симбирцева

ЛУКАШ Иван Созонтович (1892—1940)

«Голое поле: Книга о Галлиполи, 1921 г.» (София: Балкан, 1922). Книга «Голое поле» (так русские солдаты называли Галлиполи) — исповедь И.Лукаша и живое свидетельство о пережитом участниками Белой борьбы. Герои книги И.Лукаша — солдаты, офицеры, вожди Белой армии, с ними встречался писатель в Галлиполи, записывал их рассказы о пережитом в годы гражданской войны. По свидетельству А.В.Карташева, он встретил И.С.Лукаша в 1921 «в его еще писательском колыбельном возрасте "там", на скорбных полях нашего крушения, у "равнодушно красою вечною сияющих" бирюзовых вод Мраморного моря» на даче «земского союза в Еникее, в виду Принцевых островов... В те дни... он был сам не свой. Его широкое скуластое лицо розовело возбужденным румянцем, глаза были чуть не заплаканы и убито смотрели в сторону... Я боялся коснуться его души, — вспоминает А.В.Карташев. — Но он сам с простотой, почти детской, поведал мне, что ему надо выйти из этой ловушки, из плена, из глухоты. Что он должен поведать миру о «Голом Поле», что ему надо писать, писать» (В. 1940. 24 мая).

Видение Галлиполи неотступно преследовало писателя на протяжении всей его жизни в эмиграции. «Странный зодчий построил странный город в долине смерти и роз. Под белыми птицами палатками живут белые солдаты: артиллерия и пехота, молодая гвардия «дрозды», корниловцы, марковцы, и алексеевцы, и сводный батальон старых санктпетербургских семеновцев, измайловцев, павловцев... Тихий город в долине, где дышат тридцать тысяч людей. Призрачный русский город у синих галлиполийских гор» («Голое поле» // Вышгород. Таллин, 1994. № 2. С. 41). Писатель не скрывает восхищения перед генералом Александром Кутеповым, которого турки с почтением называли Кутеп-пашою, сохранившим армию в Галлиполи. «Для него были равны и офицер, и солдат, и он безжалостно, невзирая на лица, смывал всякую грязь, всякий нагар с солдатской чести. Это он наваливал на усталых людей глухую лямку строевых занятий, муштры, шагистики, козырянья. Это он взнуздал Галлиполи железным мундштуком железной дисциплины» («Голое поле». С. 29). Под стать генералу Кутепову и его ближайшие соратники — генералы Туркул и Манштейн — «мальчики-офицеры», брошенные «в пекло революций-войн». Таков Туркул, «выросший до масштабов истори-

ческого героя, легендарного солдата, живого мифа белой войны... Манштейн «безрукий черт», холодный, как машина, истребитель комиссаров. Манштейн — героическая легенда Белой армии. Манштейн — страшная выдумка огня, смерти и крови. Манштейн — дыхание, сердце, ритм белого боя. Туркул и Манштейн — героический и смертельный полет Белой армии. Полет израненного орла, обреченного смерти. Туркул и Манштейн — мифическая оборона Крыма, линия огня, линия крови, отступлений в слепую вьюгу, стремительных атак, падений — полетов, беспощадной борьбы до конца, до последней обоймы, до последнего вздоха, до последней мертвецкой корчи» («Голое поле». С. 46).

Книга И.Лукаша, обращенная прежде всего к участникам Белой борьбы, не встретила сочувствия критики. *А.Ветлугин* в газете «Накануне» отмечал, что «книга Лукаша могла оказаться хорошей книгой. Если бы... если бы автор запас имеющейся в его душе музыки, стройной и настойчивой, запоминающейся и тоскливой, сберег для иных целей... В книге Лукаша в толпе мучителей, мучеников, фантастов, изуверов, вешателей, повешенных наиболее страшит восторженное лицо автора» (Ветлугин А. Белая симфония // Накануне. 1922. 29 марта). В другой статье, в журнале «Новая русская книга», А.Ветлугин полагает, что И.Лукашу удалось выполнить свою задачу — «изобразить жизнь галлиполийских заключенных, очутившихся за проволокой, питающихся прогнившими французскими консервами... В этой части книги у автора нежность и правда. Последняя покидает Лукаша, когда от момента трагического, очищающегося и возвышающегося истинным страданием, он переходит к досадной, ненужной апологии самого тяжелого колеса» (1922. № 4. С. 22). Рецензент газеты «Руль», подписавшийся буквой «Ш.», находит очерки И.Лукаша блестящими и констатирует, что автор «весь вылился в своем стиле, полном преувеличений и художественных капризов, но при этом красивом и сочном... С политическими мерками к очеркам И.Лукаша подходить нельзя. Но в этом и нет надобности. Русское Галлиполи, возбуждавшее в авторе такие горячие чувства, уже отошло в историю, превратившись в один из бесчисленных эпизодов гражданской войны. И теперь небольшая книжка И.Лукаша интересна лишь, как литературное отражение этого мира» (Руль. 1922. 12 нояб. С. 13).

А.Н.Богословский

«Бел-Цвет» (Берлин: Медный всадник, 1923) — роман, в котором жизнь главного героя, Михаила Теплова, прослеживается с ранней юности на протяжении пятнадцати лет. Становление личности героя, его возмужание происходит на фоне провинциального монастыря, затем петербургской канцелярии и, наконец, на фронте. Писатель «набрасывает пестрый ряд бытовых картин, иногда лишь слабо связанных с основной темой», — пишет рецензент газеты «Руль» (1923. 24 февр.), подписавшийся инициалами П.Ш. Порою в жизнь героя входит женщина. Эти встречи пробуждают в нем страсть, но финал отношений всегда один и тот же: «Тот образ женщины, который так прельстительно мелькнул перед ним в юности, оказывается недостижимым». Первая возлюбленная исчезает от него навсегда сразу после первого страстного порыва. Почему, он не знает и сам. Только через много лет и после встреч с другими женщинами Михаил Теплов говорит себе, что любимая прошла мимо. Вместе с этими переживаниями в душе героя зреет мечта о жертвенной любви, нашедшая трогательное выражение в легенде о цветке, выросшем на могиле монаха, которого любила пылкая женщина, но он отвечал ей только умерщвлением своей плоти. Эта легенда совершенно завладела душой и умом героя. Таким образом, название произведения — «Бел-Цвет» — связано с мечтой о всеискупляющей жертвенной любви. Однако герой, по мнению критика, в конце концов «изменяет своей мечте». Под впечатлением тяжких испытаний войны прежний «человек без костей», «русский студень», как ему самому кажется, умирает в нем. И с войны возвращается другой Михаил Теплов — «преображенный человек», «сильный и простой», который понял, что героем не рождаются, что им может стать всякий. В конце концов главный персонаж романа приходит к несколько упрощенному пониманию так долго мучившей его загадки. Пережив военные испытания и обретя уверенность в себе, он не сомневается в том, что будет у него любимая женщина. «Иван Лукаш назвал свое произведение рома-

ном, — пишет критик газеты «Руль». — Но, в сущности, может быть, наиболее яркая особенность "Бел-Цвета" состоит в том, что никакого романа в нем нет». Основной недостаток произведения критику видится в отсутствии «стройной законченности», противоречивости и непоследовательности «смутных метаний». «Длинная вереница переживаний, мыслей и чувств, выхваченных из совершенно различных областей человеческой жизни, не объединяется единством художественного замысла и нарушает единство впечатления», — делает свой вывод критик. Н.Лидорцева, рецензент газеты «Дни» (1924. 1 янв.), утверждает, что роман «Бел-Цвет» представляет собой «совершенно новое звено, не похожее ни на одно из произведений того же автора». К сильным сторонам произведения рецензент относит «чистый, выдержанный, ровный язык», художественность и убедительность образов, «несомненную импрессионистичность» писателя, который «не боится передавать свои впечатления именно так, как он их воспринимает, без пояснительного "будто" или "как", ослабляющих только выразительность сравнений». Говоря о недостатках романа, Н.Лидорцева видит основную «ошибку автора» в том, что «из «Бел-Цвета» сделан роман, а действие его поместилось бы прекрасно в более тесных рамках рассказа, который получился бы более компактным и выразительным, между тем как в романе нарастание действия происходит слишком замедленным темпом, в ущерб содержанию».

Т.Г.Петрова

«Граф Калиостро: Повесть о философском камне, госпоже из дорожного сундука, великих розенкрейцерах, волшебном золоте, московском баккалавре и о прочих чудесных и славных приключениях, бывших в Санкт-Петербурге в 1782 году» (Берлин: Книгоиздательство писателей «Арзамас», 1925; М., 1991; также: Лукаш И. Соч.: В 2 кн. М., 2000. Кн. 1). Историческая повесть о посещении Санкт-Петербурга известным авантюристом и магом XVIII в. Джузеппе Бальзамо — графом Калиостро. Написана в ироническом стиле с использованием элементов гротеска и вымысла. В апреле—мае 1925 публиковалась в рижской газете «Сегодня» (N 82-113). В конце повести выясняется, что одно из действующих лиц произведения, «московский бакалавр» Кривцов, в результате общения с Калиостро сошедший с ума и вскоре умерший, якобы являлся дальним родственником автора и лишь превратности революционных лет не позволили повествователю сохранить материальные свидетельства существования «философского камня» и общения предков автора со знаменитым магом.

Появление этой историко-фантастической повести — после таких актуальных для эмигрантского читателя произведений автора, как «Голое поле» (1922) или «Бел-Цвет» (1923), — было встречено критикой русского зарубежья весьма сдержанно. *Г.Адамович* в своей очередной «Литературной беседе» оценил повесть как «вещь крайне незначительную», как «стилизованный рассказ о приключениях знаменитого шарлатана в Петербурге, в царствование Екатерины, неожиданно кончающийся типичной беженской нынешней лирикой о России... о берлинской тоске, когда «окна плачут дождем» (Звено. 1925. 29 июня). Основательно попеняв автору повести «за стилизацию, притом грубейшую, из «Исторического вестника», отметив, что «стилизация всегда холодна и аляповата», что «это обман, рассчитанный на сильно близоруких», «в лучшем случае это замена живописи цветной фотографией», Адамович заключил свой отзыв более благоприятно: «Сама по себе повесть И.Лукаша занимательна. Эпизод любви Екатерины к Ланскому рассказан довольно «бойко». Все было бы вполне «мило», если бы не несносный налег «изящества» на этой повести, если бы хоть на минуту оставило читателя сомнение, что его угощают не просто литературой, а литературой «художественной», т. е. разукрашенной и принаряженной» (там же.). «Иван Лукаш явно не хотел давать ничего серьезного, — писал рецензент, подписавшийся инициалом «А». — Начиная с подзаголовка... и кончая последними страницами Эпитафии, видно, что он смотрит на свою книгу как на запечатленную им игру воображения, захотевшую из берлинского сегодняшнего дворика взлететь над екатерининским Петербургом» (Благонамеренный. 1926. № 2. С. 175). Почти ничего, кроме отдельных сцен во дворце Екатерины, отмечает рецензент, не облечено плотью хоть какой-то литературной реальности. И далее: «Фигуры в камзолах и со шпа-

гами, говорящие вместо «только» — «токмо», двигаются по сцене, вталкиваются, выталкиваются какою-то мечтающей, мало о них заботящейся рукой. Хаотичность книги «романтическая», и, невольно соскальзывая с повествовательной дороги, начинаешь заглядываться на мягкую стилизационность названий глав, на блистательно выдержанные легкие эпиграфы. Вне сомнений, читатель этой книги будет реальнее ее героя. Книга найдет, конечно, своего романтического читателя, для которого она писалась» (там же).

В.Н.Дядичев

«Дворцовые гренадеры» (Париж: Возрождение, 1928). Сборник, состоящий из десяти рассказов, в каждом из которых, кроме рассказа «Не вечерняя», действие разворачивается в Петербурге, старом или новом, наделенном чертами призрачности. В рассказе «Дворцовые гренадеры» автор изобразил трех старых служивых, что остались забытые в холоде и голоде, в нетопленых казармах Чесменской богадельни. В рассказе «A quoi pense l'empereur?» старушка из Таврической богадельни связывает разруху, бунт черни на улицах столицы с тем, что императоры стали отращивать бороды: «Добра России не будет, император не должен быть как мужик... О чем, наконец, думает наш бородатый император?» В рассказе «Куранты» вымысел и действительность причудливо переплетаются друг с другом. Два небольших рассказа — «Дурной арапчонок» и «Треуголка» — посвящены теме рождения и смерти Пушкина, а в рассказах «Портрет» и «Поликсена» звучит гоголевская тема. «Повесть о госпоже Марии-Анне Коллот» переносит читателя в прошлое и описывает жизнь Мориса Фальконе в период создания им Медного всадника.

В рецензии на сборник И.Воинов (В. 1928. 8 марта) отмечает, что «Петербург Петра, Екатерины Великой, притихший город Павла Петровича, рыцаря Мальтийского, николаевский Петербург и даже Петербург советский остается для Лукаша все тем же неизменно прекрасным городом, сказочной северной столицей, в которой воплотилось величие той России, верным сыном которой является сам писатель». Во всех рассказах писателя, особенно в тех из них, где автор повествует о современном Петербурге, рецензент видит глубоко трагичную и трогательную черту, которую проводит Лукаш между тем, что уплыло и тем, что осталось. «Бред жизни советской» неотделим, по мнению автора статьи, для Лукаша от героики прошлого в рассказах «Куранты» и «Дворцовые гренадеры». Особенно превосходным представляется рецензенту завершающий сборник рассказ «Повесть о госпоже Марии-Анне Коллот», в котором «и чудесный выдержанный в условно старинной манере язык, и занимательность сюжета, и мастерское построение рассказа». Вместе с тем в заключении отмечается, что «выявляя свой художественный стиль, стремясь уловить лад старинного языка, ему <Лукашу> не всегда удается «старинных слов звенящая мера». Более сдержана рецензия Н.Ф. (Звено. 1928. № 4). «Основные приемы Лукаша — патриотический пафос чересчур аффектированный, и стилизация старины несколько подозрительного качества. В отчетной книге больше последнего. Тут и Пушкин, и Жуковский, и Фальконет, и Екатерина Вторая с кавалергардами и всякая живописная петербургская и московская старина. Даже в рассказах о современности («Дворцовые гренадеры» и «A quoi pense l'empereur?») выведены люди далекого прошлого, наивно и даже трогательно недоумевающие. Нельзя отрицать известного напора в произведениях господина Лукаша, но налет какой-то «сделанности» вредит чрезвычайно и расхолаживает самого благожелательного читателя» (с. 249).

В.В.Сорокина

«Пожар Москвы» (Париж: Возрождение, 1930). Роман был переведен на английский (1930) и немецкий (1931) языки. Он начинается прологом — убийством императора Павла I. Затем следуют события 1812, пожар Москвы, отступление армии Наполеона, пребывание русских войск в Париже в 1814. В центре событий находится судьба свободолюбивого гренадерского офицера Петра Григорьевича Кошелева, гибелью которого на Сенатской площади 14 декабря 1825 заканчивается роман. Книга посвящена памяти отца автора — С.Н.Лукаша, отставного ефрейтора лейб-гвардии Финляндского полка. Критики отмечали интересные, полнокровные образы солдат в романе. Колоритен эпизод женитьбы русского гренадера на француженке Сюзанн, которую он увозит с собой в Россию. Любовь к род-

ной истории, к героическому и многострадальному прошлому, духовному наследию отечества помогла писателю найти свою тему и своеобразную тональность повествования.

Описанные исторические события «представляются автору главными нитями того трагического узла, который завязался в первые десятилетия прошлого века и был разрублен через сто лет катастрофой семнадцатого года, — писал *М.Цетлин* (СЗ. 1931. № 45. С. 517). — Ни Павел, ни Александр Первый не сумели сочетать Империю со свободой, не уничтожили рабство. Не удалась и попытка революции на Сенатской площади. Это предопределило будущую трагедию». Однако Лукаша как художника привлекает «красочная живая ткань исторических событий», он отыскал «много интересных черт и деталей той эпохи», рисует «ряд сменяющих друг друга жутких и трагических эпизодов». В романе «сохранились и ожили солдатские легенды, настроения гвардейских солдат» начала XIX в. «И это, может быть, наиболее в ней ценно и оригинально... Серьезно задуманная художественно-историческая хроника И.Лукаша не должна пройти незамеченной в русской зарубежной литературе» (с. 518), — делает вывод Цетлин. Исторический роман, замечает В.Татаринов (Руль. 1931. 8 апр.), «входит в моду — мы живем в сугубо "историческое" время, оформить его художественно не дано современникам» и потому «литературные искания направляются назад в глубь десятилетий, стараясь там найти ключи и разгадки мучающих нас образов и явлений». Однако «объем задачи», поставленной писателем, «вызывает поспешность, небрежность стиля, частую повторяемость одних и тех же образов и сравнений», хотя у Лукаша «есть свой стиль, свой метод изображения», и он каким-то «внутренним чутьем» «понимает души людей того времени, офицеров и солдат, императоров и бунтовщиков. Оттого в романе чувствуется напряжение, биение подлинной живой жизни».

К.Зайцев отметил необъятность замысла произведения, с одной стороны, повторяющего в какой-то мере замысел Л.Толстого в «Войне и мире» и «Декабристах», а с другой — дающего художественное истолкование исторических судеб России в свете нового страшного исторического и душевного опыта: «Величественная цепь трагических событий, озаренная зловещим отсветом пережитого нами крушения Империи» (Россия и славянство. 1930. 24 мая). В нарочитости, темноте историософских размышлений автора, «рыхлой, растрепанной манере письма» критик усматривает отражение некоторых «коренных особенностей писательского мастерства Ив. Лукаша»: стремление «взять наскоком, всего добиться темпераментом, нутром, пафосом, внутренним озарением, интуицией». В писательской горячке, лихорадке творчества ему порой удается глубоко заглянуть в душу человека, но строить целостное художественное восприятие действительности на таком лихорадочном прозрении нельзя, утверждает К.Зайцев, и «беда Ив. Лукаша — и он здесь не одинок среди русских писателей — что его дарование не оправлено достойной его культурой». Лукаш вырос «из самого материка крестьянской России, он корнями своей души погружен в него и сейчас, и в его мистике есть что-то глубоко почвенное».

В.Ходасевич начинает свою рецензию (В. 1930. 17 апр.) с определения жанровой принадлежности произведения, называя его хроникой, а не историческим романом, так как «частные интересы и столкновения в "Пожаре Москвы" возникают только эпизодически, как бы вспыхивают, но затем гаснут, ослабевают и, почти вовсе не образуя частной фабулы, вливаются в общий поток исторических событий». Личная участь главного героя, Кошелева, всецело формируется историческими событиями, «он ими подхвачен и унесен, но его справедливее назвать внутренним зрителем, нежели героем». Воспринятый как роман, «Пожар Москвы» может показаться вялым, лишенным интриги, тогда как в качестве исторической хроники «он в этой интриге не нуждается». С этой же точки зрения оправдывается ровный с начала до конца ход повествования, без нарастания «фабулических сложностей». В хронике естественно такое обилие эпизодических лиц, а действующие лица писателя «эпизодичны решительно все, включая и главного героя. Это потому, что, по замыслу автора, их индивидуальные судьбы — лишь малые и случайные эпизоды той широкой исторической трагедии, которая составляет истинную сущность произведения». В результате про-

стыми средствами ему удается создать иллюзию широкого коллективного действия, но он достигает и «своей главной цели: в его книге действуют не герои, не личности, но народные массы»; «от последнего уличного мальчишки до великого императора, всеми этими как будто плотно воплощаемыми героями движут исторические силы, неизмеримо более могущественные, нежели их индивидуальные воли». Поэтому у Лукаша нет градации героев — «все они одинаково важны или не важны», ибо готовы в любую минуту исчезнуть, уступив место новым, «канув в водоворот разнузданной исторической стихии». У писателя сталкиваются не личные воли, но исторические силы. Однако же этим столкновениям, полагает В.Ходасевич, он умеет придать «ту меру реализма, без которой нет художества». Задача самая трудная, и, по мнению критика, «именно с нею Лукаш справился лучше всего», поэтому не выводы Лукаша-историка, но то, что на пути к этим выводам удалось увидеть и выразить Лукашу-художнику, то глубоко правдивое, что ему удалось отгадать чутьем, и составляет «истинное содержание и достоинство книги».

Т.Г.Петрова

«Сны Петра: Трилогия в рассказах» (Белград: Тип. Раденковича, 1931) (Русская библиотека). В книгу включено 19 рассказов, написанных между 1922 и 1927. Во вступлении автор отмечает: «В них есть одна мысль, за которой я следовал несколько лет: мысль о том, что мое отечество было обречено на ту судьбу, которая раскрылась на глазах нашего поколения» (с. 5). Писатель поясняет: «Еще одна мысль вела меня: мысль о том, что Россия, восставшая в величестве и славе от мановения Петра, моя Россия и моих отцов — солдат, была невоплощенным до конца Сном Петра, полуявью и полувидением, сменой снов, движимых к горчайшему пробуждению. Невоплощенным Сном Петра и сошла Россия» (с. 5). Великий преобразователь России «думал о том, как... из сосновых срубов, из тесноты и грязей московских, со ржавых болотин, из дремучих лесин, из медвежьих охабней, свалянной шерсти бород, из глухоты нощи московской, плавно воздвигнется, как заря, прекрасная и просторная земля, его новая держава российская, осененная лаврами» («Петр в Версале». С. 19). Лукаш увлечен не только подвигами русских воинов на полях сражений, победами П.С.Салтыкова и А.В.Суворова в европейских походах («Сержанты Бомбардии», «Три барабанщика»), но и величием духовного преображения России, о котором мечтали екатерининские «франкмасоны», связанные «глубочайшими токами с православием», «они были творящей движущей душой Петровской империи от фельдмаршалов до пехотных офицеров в далеких провинциальных гарнизонах, от Петербурга и Москвы до самого Иркутска» («Роза и Крест». С. 51).

Под стать Петру Великому и самоотверженный просветитель России — Н.И.Новиков. «Он лихорадочно торопится, точно предчувствует свой скорый конец. Трудно и представить напряжение его просветительной деятельности в темной, полутатарской Москве, всю его ужасающую стремительность, подобную, «Божьей грозе» Петра. Это второй Петр, — московский. В недолгие годы он преобразил духовную обстановку Москвы и вырос в громадную фигуру России» («Роза и Крест». С. 54). «Империя Петра Великого, построенная на ломке всего прошлого, на крови царевича Алексея, на крови стрельцов, на непосильных трудах и жестоких войнах, должна была претвориться в империю Павла. Чу́да не совершилось», — констатирует *И.Н.Голенищев-Кутузов* (В. 1932. 23 июня).

Вершина славы России — победа в войнах с Наполеоном и взятие Парижа запечатлена в «Повести о Парамоне Голубке, славном казаке». Первые раскаты грома надвигающейся революции прозвучали в начале царствования императора Николая I. В ночном видении императора Николая I — «исчезла гвардия, вымерла столица, опустела вся империя» («Тимпаны». С. 107) — далекое предвестие катастрофы 1917. Судьба империи таинственными узами связана с судьбой Лукаша; в ночь на 5 февраля 1880, когда С.Халтурин подорвал столовую в Зимнем Дворце, отец будущего писателя, рядовой лейб-гвардии Финляндского полка должен был занять место в карауле у дверей в столовую. Но из-за болезни матери Лукаша отца заменил товарищ, погибший при взрыве. «Отец водил меня на Смоленское кладбище к гранитной пирамиде солдат лейб-гвардии Финляндского полка, погибших при взрыве в Зимнем Дворце» («Метель». С. 165). В расска-

зах писателя смешиваются сны и воспоминания, открываются знаки судьбы, сбываются «злейшие пророчества о нас, о толпе живых, о толпе призраков Санкт-Петербурга. Дети Санкт-Петербурга, дети отставных солдат, полковых музыкантов, натурщиков, сторожей, департаментских писцов, дети тех, кто жил в подвалах громадных зданий и дворцов Империи, ее аттических храмов, — какая судьба открылась всем нам. Мы все угодили под красную шапку, и кто из нас убит, кто расстрелян, кто в изгнании, кто коммунистический комиссар, — не все ли равно» («Академия Художеств». С. 123).

И.Н.Голенищев-Кутузов высказывает предположение, что рассказы и повести И.Лукаша «возникли из душевного состояния, близкого не Гоголю, не Достоевскому, а Гофману и Жерару де Нервалю. Но от этих двух замечательных писателей Запада его отделяет чисто русская способность — отдаваться до конца своему воображаемому миру, сливаться с ним, терять себя в нем... У него есть свой стиль, своя манера и, что самое главное, он создает свой мир — легенду о Российской империи. Легенда эта обладает магической силой оживлять русские сердца в пустынях сорокалетнего странствования» (В. 1932. 23 июня).

А.Н.Богословский

«Вьюга» (Париж: Возрождение, 1936; Соч.: В 2 кн. М., 2000. Кн. 2 — цитируется по этому изданию). Роман о жизненной участи обитателей типичного петроградского дома, подхваченных «вьюгой» революции и гражданской войны. Книга вышла с предисловием «От автора», в котором раскрывается довольно необычная рецензентская и издательская судьба этого произведения. Роман был представлен на литературный конкурс, объявленный в 1933 парижской Академией общественного воспитания и сотрудничества. По условиям, от представляемых работ требовалось, чтобы они описали «психологию большевизма и разрушения в семье, стране, обществе с точки зрения вековых традиций, созданных христианской доктриной и моралью». В жюри этого литературного конкурса вошли авторитетные представители интеллигенции ведущих языковых групп мира; для работ на русском языке — «Ю.Н.Маклаков, профессор Католического университета в Париже и Лилле» (с. 7—8). «Через три года, после достаточно долгого разбирательства присланных со всего света работ, — пишет Лукаш, — международное жюри, как то явствует из опубликованного в русской печати письма Ю.Н.Маклакова, присудило две высшие награды нам, русскому писателю Т.Таманину за его роман "Отечество", и мне, за мой роман "Вьюга", представленный на конкурс как в русском тексте, так и в переводе и обработке по-французски Н.И.Облонской» (с. 7). 3 марта 1936 католический кардинал Бодрильяр объявил «совершенно неожиданный исход конкурса: присужденные мне и Таманину премии нам не были выданы, мы оба исключены из списка лауреатов, и на наши места «просто передвинуты по списку» другие кандидаты» (с. 8). Это вынесенное задним числом решение было объяснено тем, что католическая цензура сочла, что в произведениях русских авторов «христианская мораль слишком растворена в славянском мистицизме», хотя это «не означает, что авторы лишены религиозного или христианского чувства, оно значит только, что в некоторых отношениях они не соответствуют доктрине римско-католической церкви» (с. 8—9). Таким образом, констатирует Лукаш, международный литературный суд превратился «в конфессиональное судилище над христианской и православной совестью двух русских писателей. Так это и было понято всем русским обществом. Волна глубокого общего протеста отразилась в двух постановлениях русских Союзов писателей и журналистов, в Париже и в Белграде» (с. 9). Например, в протесте белградского Союза русских писателей и журналистов говорилось: «Международный конкурс был объявлен для авторов всех христианских вероисповеданий, нигде в условиях конкурса не была предусмотрена какая-либо высшая инстанция для окончательного решения этого вопроса», а потому вмешательство католической цензуры, нашедшей, «что оба романа не соответствуют «католической христианской доктрине», — является публичным нарушением условий конкурса и по форме, и по существу» (с. 10). «Не тщетная гордыня, — заканчивает И.Лукаш свое предисловие, — а человеческая совесть подсказывает мне желание, чтобы эта моя книга дошла теперь до всех честных людей, какие только есть во

всем человеческом мире. Я желал бы, чтобы моя книга дошла и до Римского Престола, и прошу о том моих читателей-католиков. Я еще верю, что правда есть на земле» (с. 12).

Герои романа Лукаша — обитатели некоего петербургского дома «на 14-й линии Васильевского острова, у Малого проспекта», который «не отличался ничем от других домов, среди которых был втиснут. Построили его, вероятно, лет сто назад... В доме жили департаментские чиновники, конторщики, учителя гимназии, пехотные офицеры, бедняки штабс-капитаны, обремененные семьями... а на самой верхней площадке жили учительницы музыки» (с. 13). Здесь рождались и умирали, поколение сменялось поколением. Но начавшаяся в 1914 мировая война, последовавшие за ней революция, гражданская война вносят драматические изменения в устоявшийся быт практически всех обитателей дома.

В.Ходасевич, обратившись к роману «Вьюга», сосредоточил внимание на поиске «учителей» и «литературных предков» И.Лукаша как писателя: «В новом, только что изданном романе И.С.Лукаша "Вьюга" кажутся мне заметными лица двух таких предков. Между собой эти предки сильно разнятся и внутренним весом, и качеством, и объемом дарований. Соответственно различествуют и воздействия, оказанные ими на Лукаша. Предки эти — Достоевский и Лесков. Относительно первого я сказал бы, что на Лукаша им оказано значительное влияние, но не столько литературного, сколько душевного порядка... Лукаш, и — подчеркиваю — не как литератор, а именно как человек, несомненно, сложился под очень заметным влиянием героев Достоевского. Он сам — как бы из их числа, он сам — как бы «из Достоевского»... Воздействие, оказанное на Лукаша Лесковым, — совершенно иного порядка: чисто литературного... Самый бытовизм Лукаша... — именно лесковского порядка... и романы Лукаша, подобно лесковским, приобретают оттенок летописи. Так было в романе «Пожар Москвы», так и теперь — во «Вьюге». Ее персонажи, каждый в отдельности, и судьба каждого из них представлены ярко, но их взаимоотношения лишены той напряженности, на которой должен бы держаться роман» (В. 1936. 18 июня). Отметив, что такое соединение влияний Лескова и Достоевского иногда приводит к некоторому нарушению единства повествовательных и стилистических приемов, Ходасевич заканчивает: «Если бы речь шла о произведении писателя, слабо снабженного дарованием, я умолчал бы — просто потому, что предъявил бы к нему пониженные требования. Но Лукаш — как раз один из тех, в эмиграции оказавшихся авторов, которым от природы дано очень много... Его писания, «Вьюга» в том числе, способны выдержать критику серьезную и правдивую, а не поблажливую. Читатели могут лишний раз в этом убедиться, прочитав «Вьюгу», которую я себе позволю усиленно рекомендовать их вниманию. Они в ней оценят яркость описаний, зоркий глаз автора, богатый его словарь — словом, все те достоинства, которые справедливо оценило художественное жюри конкурса, присудившее Лукашу одну из первых премий» (там же).

В.Н.Дядичев

«Со старинной полки» / Сост. и вступ. ст. А.Н.Богословского (Париж; М.: YMCA-Press; Христианское изд-во, 1995). Большая часть вошедших в книгу исторических рассказов и этюдов появилась на страницах газеты «Возрождение» в 1927—1940. Внимание писателя обращено к событиям последних четырех веков истории России от Смутного времени до начала второй мировой войны. Книга открывается серией этюдов о князе Д.М.Пожарском, впервые опубликованной в газете «Возрождение» (1939. 10 июня — 8 июля). В событиях далекого прошлого писатель ищет ответы на злободневные вопросы, улавливает волнующую связь с современностью. «Вконец расшатанный, вконец изворовавшийся, вконец подавленный Смутой, вконец всеми презренный народ ответил и польской замашке и всем другим не только Мининым и Пожарским, не только освобождением Москвы и восстановлением царства, а ответил он восхождением к небывалому величию молодого Петра» (с. 38). И.Лукашу близок духовный строй и лад московского царства XVII столетия. «Московская нация, победившая Смуту, что, может быть, не менее значительно, чем Полтавская победа» («Князь Пожарский». С. 47) вызывает его восхищение. Писатель не сомневается, что «прекрасными, святыми, покажутся всем вре-

мена, когда только тень наших простых древних времен снова сойдет на нашу землю — тень царских времен, милосердного царства Московского» («Москва царей». С. 81).

Облики царской Москвы и императорского Петербурга с новой силой оживают в душе писателя, и великие города вновь ведут нескончаемую, нерешенную тяжбу. И только в этюде «Путешествие в Петербург» (В. 1929. 18, 22, 26 июня) намечаются контуры духовного равновесия двух начал русской истории: «Москва и московский мир были всегда русским телом, живой основой и живым днищем всего русского бытия. Москва, так сказать, горн России и ее материнское лоно, в которых выплавливались и родились российские формы империи. Без Москвы не могло бы быть Петербурга. Гениальный разум, голова Петра на мощном московском теле — вот образ живой России, какой она шла из глубины веков. Гоголь как-то заметил, что «Москва — женского рода, а Петербург — мужского». И действительно, только Петербург дал все мужественные, твердо очерченные формы всему московскому русскому бытию, преобразил его с изумительной силой» («Путешествие в Петербург». С. 244). Но это духовное равновесие было нарушено в середине прошлого столетия. Трагедия императорской России в постепенном угасании духа петровских преобразований, в торжестве этнизма, противоречащего идее российской нации, идее соединства племен и народов, в помрачении образа Петербурга. «Петербург... перестали видеть, любить и понимать... И тогда-то уже на наших глазах померкшие сумеречные души былых россиян, со всей их провинциальной чеховщиной "лишних людей" снова потянуло "в Москву"... Божья гроза Петра, стремительный бег его империи тогда же стали сменяться глубокими и недвижно-тихими заводями Руси, плесенью ленивого и боязливого духа» («Путешествие в Петербург». С. 245). Тревога за судьбу России не утихает в душе писателя. Бросая взгляд в будущее, И.Лукаш провидчески предугадывает распад великой России в ходе социалистического эксперимента на ряд нежизнеспособных государств, обреченных на бесславное прозябание: «В варварской и претенциозной путанице провинциальных фанаберий, в окрошке народов, которая может появиться на месте России, с бесконечными столкновениями и междуусобицами, в толпе новых галлов, на месте России, — не начнет ли кто-нибудь понимать, за какую чечевичную похлебку отдали все — одинаково и в Москве, и в Киеве — свое российское первородство?.. Дойдем ли мы все при новых органических, а не насильственных сочетаниях полной свободы культур и обычаев отдельных народов до нового общенационального сознания, до нового Общероссийского Отечества, или навсегда померкнет Россия ничтожной толпой ничтожных государств, даже не дойдя до их федерации?», — вопрошает писатель («Путешествие в Петербург». С. 245).

В истории русской литературы Лукаша волнуют, притягивают родственные души, объятые пророческой тревогой, завороженные видениями близкого конца России. Его внимание привлекает Н.С.Лесков «нелюбимый, затравленный, жалящий, невыносимо-одинокий Лесков» («Лесков». С. 318). Современнику Н.С.Лескова — Н.Ф.Федорову посвящены два очерка И.Лукаша («Федоров» и «Русская идея»). «Фигура московского старика в ветхой кацавейке со страшной силой приближается к нам и возрастает в образ, огромный и неотразимый» («Федоров». С. 344), — утверждает Лукаш. Близок ему и *Д.С.Мережковский*, хотя «все схемы Д.С.Мережковского о мире и бытии могут быть спорными. Но всегда как будто остаются бесспорными и таинственно-сильными предчувствия Мережковского, его предвкушения будущего». («Московские вести». С. 356). И потому «с крайней остротой надобно говорить о Мережковском, с крайней правдой, потому что он сам всегда касается самого крайнего и самого сокровенного. Его надобно или принять или отвергнуть. Со своим истолкованием вселенской мистерии Богочеловека он будит тревогу душ. Кто не согласится с тем, что «Трилогия» Мережковского, как знамение, открывает нашу эпоху? Кто не согласится также, что Мережковский провидел судьбу России с ее «Грядущим Хамом»? Когда думаешь о Мережковском, почему-то всегда вспоминаются сокровеннейшие слова апостола Павла: «Бог не в слове, а в силе...» («Мережковский». С. 326). В историческом этюде «Медный всадник» (В. 1940. 22 марта), напечатанном незадолго до смерти писателя, он вновь возвращается к мис-

тическому образу России — Медному Всаднику. «Никогда не замрет бег звонко-скачущего коня, грома грохотанье. Это и есть Россия. Иной нет...» («Медный Всадник». С. 389). А коммунистические идеалы, революционные преобразования, идеи Карла Маркса? «Все это сгинет, как безводные облака и мглы. В Москве будет переворот, будет Петрово преображение России» («Медный Всадник». С. 389).

А.Н.Богословский

ЛЯЦКИЙ Евгений Александрович (1868—1942)

«Тундра: Роман из беженской жизни» (Прага: Пламя, 1925). В центре романа — судьбы русских интеллигентов в эмиграции. Главные герои — Дмитрий Павлович Вяльцев, философ и ученый, «человек не от мира сего», и Владимир Иванович Азбелев, музыкант, «некогда гвардеец, ныне беспартийный демократ». «Не свои» в кругу большинства русских эмигрантов-интеллигентов, «ютящихся в захолустьях Праги», они видят грядущее счастье в приходе нового «Человека» и хотят своей жизнью приблизить этот идеал. Вяльцев стремится жить праведно, чает прежде всего духовного спасения России. Его привлекает «пустыня», странничество, «шатание по миру», поиски «Божией правды», труд вольного философа, создающего книгу «в назидание людям». Азбелев же, наоборот, личность явно демоническая: его привлекают горы и море, он пропитан ницшеанскими идеями и видит спасение России в том, чтобы физически уничтожить слабую часть нации и тем самым дать «расти новым силам». В его представлении уничтожению подлежат и бессильные «микробы»-эмигранты, и большевики, подавляющие стихийные силы народа, поклоняющиеся «главному статистику — Марксу». Азбелев чувствует в Вяльцеве «безумца», подобного себе, и предлагает ему объединиться, однако тот с негодованием отвергает предложение. Оба героя переживают несчастную любовь. Расходятся пути Вяльцева и Клеопатры Ивановны Неведомской, в которую он влюблен с юности. Эта молодая вдова, мать двоих детей, исстрадавшаяся за годы скитаний, не разделяет вольных устремлений героя и хочет простого счастья. Азбелев встречает свою «прекрасную даму» — m-me Lise Claudet, однако отказывается от любви, ощутив себя недостойным ее света. Каждый из двух главных героев находит молодых сторонников и последователей своих идей. Азбелев отправляет своего ученика в советскую Россию для совершения там террористического акта, а сам в какой-то момент осознает, что «зеркало разбито» — он продал душу черту. Студент, разделявший идеи Вяльцева, после отъезда из Праги духовного наставника с молодой последовательницей умирает, при этом до последнего вздоха бедный ученик бредит пустыней. Судьба самого Вяльцева теряется в Швейцарии. Подавляющая часть русской эмиграции, поселившись в «золотом городе» Праге, продолжает и здесь вести жизнь русской провинции — среди обустройства быта, пересудов о прошлом и мечтаний о будущем России. Оба главных героя в сущности так и не поняли, что они оставляют, покидая эмигрантские круги Праги: то ли «тундру непролазную» (в чем-то подобную сибирской, через которую в молодости пробирался осужденный за антиправительственную деятельность Вяльцев), то ли особый мир, непонятый и упущенный ими.

Отрицательным был отзыв на роман критика Эс (псевдоним С.Эфрона) из «Благонамеренного» (1926. № 2). Этот рецензент не исключал, что главный герой романа, «наделен рядом автобиографических черт» (с. 173). «Отверженный и непризнанный, оклеветанный и непонятый, с позой Чацкого подносящий читателю ряд умопомрачительных сентенций», «гремучую смесь методистских прописей, надсоновского студня и просто набора слов», — таким представляется критику Вяльцев. Остальные действующие лица «Тундры» делятся, по мнению Эс, «на добродетельную молодежь, внимающую поучительной дребедени Вяльцева, и — мракобесов (профессора, инженеры, агрономы, общественные деятели и даже один священник), отвергающих и поносящих "пророка"» (с. 172). Критик усмотрел в образе Азбелева с его «дрожащей жилкой на скуле» «комическое перевоплощение Петра Верховенского», а в любовной линии романа — интригу «в духе Вербицкой, но с эмигрантским надрывом» (с. 173). Столь же резким был отзыв Е.Недзельского (Своими путями. 1926. № 10/11): «Если автор и "не хотел смешиваться с героями",

то следовало бы хотя с вниманием "подслушивать мысли"». Автор упрекает своего героя, что он «"проглядел в эмиграции самое важное" — "единую, общую боль за Россию", а между тем во всем романе, кроме ресторанных возгласов, нет и тени этой — "самой главной" — боли. Вяльцев приехал из России, но с успехом можно было бы написать, что он прибыл из Америки, ибо, кроме нескольких банальнейших фраз о "той" России, вся его психология — застарелая и самая вредная эмигрантщина» (с. 47). Наиболее благожелательной была статья Э.Грэга в «Перезвонах» (1926. № 16. С. 486). По мнению критика, «кроме значения своего как документа эпохи (что, конечно, очень важно) роман Е.Ляцкого имеет ценность настоящего литературного произведения, написанного в хороших литературных традициях». *Г.Адамович* считал, что «Тундра» не роман, а сборник разговоров об эмиграции и ее судьбах, о том, «как спасается Россия и что надо для ее спасения сделать. Эти разговоры настолько перегружают произведение Ляцкого, что нити действия в нем едва заметны, а порой исчезают совершенно. Да по-видимому, он и не дорожит ими, спустывая их в клубок, и обрывает без всяких оснований и оправданий» (Звено. 1925. 26 окт.). Адамович полагал, что подлинная оценка нового «романа из беженской жизни» выходит за пределы критики литературной.

Т.В.Воронцова

М

МАКОВСКИЙ Сергей Константинович (1877—1962)

«Портреты современников» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955; М., 2000) — воспоминания. Книга состоит из двух частей: в первой части — «Отец и мое детство» — автор повествует о своем отце, художнике К.Е.Маковском; вторая часть содержит очерки, посвященные встречам С.Маковского с деятелями искусства рубежа XIX—XX вв. («Владимир Соловьев и Георг Брандес», «Александр Добролюбов», «Шаляпин», «Дягилев», «Иннокентий Анненский», «*Вячеслав Иванов*», «Максимилиан Волошин», «Черубина де Габриак», «Гамлет — Качалов», «Осип Мандельштам», «Александр Бенуа и «Мир искусства».). В предисловии автор, говоря о замысле книги, в частности, поясняет: «Если же окажется, что в этих строках слишком много автобиографических подробностей, — оправданием да послужит мне то, что это свое, личное... я старался оградить от всякой «Dichtung» <поэзии — нем.>, отмечая одну строго проверенную «Wahrheit» <правду — нем.> (с. 11—12).

Д.М.Кленовский откликнулся на выход мемуаров С.Маковского в рецензии «Одухотворенные полотна» (Опыты. 1955. № 5): «Ценность книги, на мой взгляд, не только и даже не столько в тех интереснейших фактах, коими она изобилует, сколько в исключительно вдумчивых и метких характеристиках. Эта творческая черта воспоминаний С.Маковского — самое замечательное во всей книге» (с. 101). Особенно критик выделил статьи об Ин. Анненском (полемизируя с оценкой творчества этого поэта *В.Ходасевичем*) и М.Волошине; его внимание привлекли воспоминания о А.Бенуа, С.Дягилеве, О.Мандельштаме и А.Добролюбове. Высокую оценку книга воспоминаний С.Маковского получила от М.Добужинского (НЖ. 1956. № 44): «Содержание этой интересной книги значительно шире ее названия: автор не только дает ряд живых характеристик современных ему людей искусства, но говорит и о различных направлениях в русской поэзии в прощальный период нашей художественной жизни перед революцией» (с. 298). М.Добужинским отмечены главы, посвященные А.Добролюбову, И.Анненскому, Вяч. Иванову, М.Волошину и О.Мандельштаму, встрече мемуариста в Финляндии с В.Соловьевым и Г.Брандесом. Статьей «Летописец русского Ренессанса» отметил выход книги С.Маковского *Г.Струве* (Грани. 1955. № 25): «Сейчас принято хаять этот русский Ренессанс, подчеркивать его дурные стороны, выделять наметившиеся в этот период и не подлежащие отрицанию признаки разложения. Книга Маковского от этой тенденции свободна, хотя он вовсе не склонен идеализировать эпоху. Может быть, это объясняется тем, что, за небольшими исключениями, Маковский рассматривает вершины тогдашней утонченной культуры и не занимается житейски-бытовым болотом и кривыми отражениями в нем модернизма» (с. 208). Особенно выделяет Г.Струве главы, посвященные И.Анненскому и О.Мандельштаму, очерки о Дягилеве, а также историю Черубины де Габриак. Резкую оценку воспоминания получили в «Возрождении» от критика Д.В. (В. 1956. № 53): «Г. Сергей Маковский выпустил книгу «Портреты современников», в которой обнаружил серьезную, хотя, порою, и не совсем благополучно переваренную начитанность и порою весьма относительную грамотность» (с. 142).

М.Г.Павловец

«На Парнасе "Серебряного века"» (Мюнхен: Центр. объединение полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962; М., 2000) — воспоминания начинаются главой «Религиозно-философские собрания (1901—1902)» и включают в себя очерки, посвященные поэтам и деятелям искусства рубежа веков (В.Соловьев, К.Случевский, *З.Гиппиус*,

И.Анненский, А.Блок, И.Коневский, Н.Гумилев, граф В.Комаровский, а также кн. *С.Волконский*, М.Добужинский, А.Трубников (А.Трофимов), Д.Стеллецкий, *Н.Евреинов*, В.Поль). В предисловии С.Маковский объясняет идею книги: «Этот сборник статей, из которых некоторые появлялись в эмигрантских журналах, продолжает мою книгу «Портреты современников»... Заглавие «На Парнасе "Серебряного века"» указывает на поэтов, писателей, художников, музыкантов, выразивших своим творчеством русский культурный подъем в предреволюционную эпоху: из них многие закончили на Западе свой творческий путь и утвердили в мировом сознании значение не только «Серебряного века», но и... всей нашей художественной культуры... Все они в условиях эмигрантской жизни (многие — выстрадав так или иначе две мировых войны) завершили свой труд, начатый на родине, что само по себе — явление необыкновенное для эмиграции» (с. 9). Объясняя выбор заглавия для книги, автор замечает: «Томление духа, стремление к «запредельному» пронизало наш век, «Серебряный век» (так называл его *Бердяев*, противополагая пушкинскому — «Золотому») отчасти под влиянием Запада» (с. 10).

Книга стала одним из мемуарных источников эпохи Серебряного века и вызвала пристальный интерес критиков. С.Сокольников (Грани. 1962. № 51) предваряет разбор книги утверждением: «Книга воспоминаний, даже в том случае, если эти воспоминания подчинены единой теме — в данном случае: желанию приобщить «потомков суетное племя» к духу блестящей эпохи — не есть исследование» (с. 231). Говоря о том, что придает единство этой книге, критик пишет: «Галерея портретов... объединена лишь общей атмосферой времени. Это была эпоха предреволюционного томления, страстных споров, творческого горения» (с. 231). В статье «Сергей Маковский и Серебряный век» (Грани. 1963. № 54), приуроченной к годовщине смерти автора книги, *Г.Мейер* дает ей весьма высокую оценку: «Эта очень сложная книга написана рукою зрелого мастера, в совершенстве владеющего и собой и словом» (с. 208). Г.Мейер пишет: «С.К.Маковский любит всех, о ком пишет, кроме А.Блока, поэтому статья его об этом поэте — всего лишь историко-литературная, а не творческая» (с. 211); ей критик противопоставляет статью, посвященную Добужинскому. Он соглашается с тем, что «непосредственными предшественниками Серебряного века С.К.Маковский почитает Владимира Соловьева и Случевского» (с. 213). Высокую оценку мемуарам дала и *З.Шаховская* (В. 1962. № 125): «Сергей Маковский знал лично людей, о которых пишет. Живое его свидетельство о современниках подкрепляется еще одаренностью его как критика» (с. 114). Одобряет она и подход мемуариста к личности и таланту А.Блока: «Книга поражает своей молодостью... молодость — это возможность всяких переоценок, и я думаю, что, в частности, умный и глубокий подход автора к поэзии Александра Блока покажется кое-кому из закостенелых моих современников просто дерзостным покушением на их пророка. Сергей Маковский занимается не развенчанием Блока-поэта, он только анализирует его творчество, как в плане чисто формальном, так и в плане подсознательном. Отмечая созвучность поэта его эпохе, автор открывает смысловую «раздвоенность» многих его стихов и замечает, что Блок сам "заблудился в противоречиях ума и сердца"» (с. 114—115). По мнению З.Шаховской, «так же тщательна и так же самобытна статья о Гумилеве. Сергей Маковский отмечает то, что до него мало кто отметил, — мистический смысл его поэзии» (с. 115). З.Шаховская пишет: «Этой книге Сергея Маковского я лично обязана настоящим открытием К.Случевского и гр. Комаровского, о которых я знала мало — как, думается, и многие. В ней впервые прочла я об Иване Коневском, даровитом и странном поэте, погибшем (утонувшем) на 24-м году жизни» (с. 116). Откликнулся на выход книги и К.Померанцев (Мосты. 1962. № 9): по его мнению, «книга С.Маковского, может быть, не так даже ценна высказываниями — всегда смелыми и оригинальными — автора о творчестве тех, с кем сталкивала его судьба... Главная же ее ценность — в том, что всем своим содержанием показывает, как велико значение расцвета русского искусства, русской философии, русской литературы, происходившего в начале этого века, — и как этот расцвет был сорван, скомкан, до основания выкорчеван «великим октябрем», после чего только те, кто смог укрыться за границу,

еще продолжали и продолжают творить в традициях великой русской культуры (с. 368—369). Назвав «блестящей» главу о религиозно-философском собрании, рецензент отметил, что «в книге много ценных биографических данных, относящихся к описанным в ней лицам» (с. 369). Однако К.Померанцев не согласен с оценкой мемуаристом творчества А.Блока: «Автор разбирает поэзию Блока больше с внешней, формальной стороны, что никак не может умалить того, что можно назвать "явлением Блока", — в частности, безусловного факта, что автор "Незнакомки" и "На поле Куликовском" продолжает оставаться самым известным и самым любимым поэтом "Серебряного века"» (с. 369—370). Рецензией на выход мемуаров С.Маковского откликнулся и *Ю.Терапиано* (Современник. 1963. № 7).

М.Г.Павловец

МАНДЕЛЬШТАМ Юрий Владимирович (1908—1943)

«Остров» (Париж: Союз молодых поэтов и писателей, 1930) — первый сборник стихов Ю.В.Мандельштама. Книга состоит из трех разделов, предваряемых общим лирическим посвящением («Когда свершу я радостное дело...»). По замечанию *В.Ф.Ходасевича*, она «на редкость стройно скомпонована, вся сосредоточена на одной теме» (В. 1935. 26 сент.). Центральный мотив «Острова» — «любовь, и притом любовь безнадежная» (В. 1932. 25 февр.): «Предчувствовало сердце: безразличен. / И как надеяться любимым быть! / Поэты обожают Беатриче, / Но Беатриче их не полюбить» («Предчувствовало сердце: безразличен...»). Нередко мотив этот звучит трагически, перерастая в острое ощущение одиночества и душевной опустошенности («Я внутри совершенно пустой...»), в осознание тщетности порывов туда, где нет «упорных мыслей о тоске» («Какая грусть на площади ночной!..»), в раздумья о безысходности земного существования: «Вот утром равнодушно встану / С притихшей болью и тоской / — Лечить запекшуюся рану, / И ждать, и призывать покой» («День ото дня все меньше знаю...»). С формальной точки зрения большинство стихотворений сборника свидетельствует об ориентации на поэтику акмеизма и неоклассицизма, об увлечении французскими парнасцами: «В мучительном Леконт де Лиле / Душа, запутавшись, живет» («По рубрикам, под нумерами...»). Отчетливо прослеживается и влияние Ходасевича, во многом определившее основную тенденцию зрелого творчества Мандельштама — стремление сочетать лирическую напряженность с подчеркнутой скупостью выразительных средств.

Журнал «Числа» откликнулся на выход «Острова» рецензией Л.И.Кельберина, говорившего о Мандельштаме как о поэте формального, рассудочного склада: «Стихи написаны очень грамотно, выдержанно, с чувством формы и меры. Сочетание строгости и лиричности, полное пренебрежение поэтическими эффектами, серьезная работа, которая, чувствуется, производится автором, роднит его с французским Парнасом». Главный недостаток сборника Кельберин видел в незначительности внутреннего содержания, в «слишком еще "обыкновенных» ощущениях". Пока, утверждал критик, поэзия Мандельштама — это лишь «хорошо исполненные этюды», которые «могут уже нравиться, но не могут еще заинтересовать, тем более — взволновать» (1930. № 2/3. С. 254; подпись: Л.К.). Иначе оценил книгу *Г.П.Струве*, отмечавший, что в ней «есть подлинная лиричность, настоящее поэтическое дыхание». Несмотря на «тихий голос», Мандельштаму, «ограничившему себя кругом одной темы», удалось, по мнению рецензента, сказать о «горькой» любви «своими, запоминающимися словами»: «Не все стихи, конечно, одинаково хороши, порой голос еще срывается, но есть и стихотворения совсем «крепкие» («Я внутри совершенно пустой...», «Нет, не восторг...», «Бежала с ветром по земле трава...», «Единственный, неповторимый...», «Не говори, что нет предела...»). Отличительная — и очень приятная — черта Мандельштама — его простота, отсутствие погони за всякими внешними эффектами, нарочитая скупость образов». При этом «простота и скупость» формы, подчеркивал Струве, согласуются с «мировосприятием поэта», а ритмическая «бедность» и «общая однотонность» отвечают его «однотемности» и оправдываются «глухой, но напряженной лиричностью» (Россия и славянство. 1930. 2 авг.). О тихой ли-

ричности автора писал и *П.М.Пильский*, назвавший «Остров» «песнями о неуслышанной мольбе сердца»: «Поэтом владеет одно чувство, в его поэзии мелькают и проплывают два лика, — она и он сам, — неутоленная любовь и грусть. Это — молодость, вероятно, «страх жизни», еще точнее: страх потерять себя, боязнь расстаться с вошедшим в душу образом, с этим призрачным чувством. Оно тем властней и дороже, чем призрачней. Только в этом — поэзия, только от этого биение ее сердца» (Сегодня. 1930. 11 июня; подпись: П.).

Е.Г.Домогацкая

«Верность» (Париж: Я.Поволоцкий и Ко, 1932) — вторая книга стихов Ю.В.Мандельштама, составленная из произведений 1930—1932; часть из них была известна читателям по публикациям в альманахах «Перекрестка» и Союза молодых поэтов и писателей. Помимо стихотворений, продолжающих тему «Острова», в сборник вошли посвящения друзьям — *В.А.Смоленскому* («Что этот мир? Мы так различны в нем...») и *Ю.К.Терапиано* («Ты говорил — я долго слушал...»), а также философская лирика, лейтмотив которой — призыв к смирению перед непостижимостью божественного промысла («Как жить на земле? Человек не знает...»). Позитивистское в своей основе мировосприятие автора, ищущего опору, как подчеркивал *Г.П.Струве*, в «разложимости жизни на простые первичные элементы («простая грусть, простое постоянство»)» (Россия и Славянство. 1930. 2 авг.), выражено в лишенном трагизма противопоставлении «земного» и «небесного» («В житейской тине счастья не найти...»). Декларативный отказ от порывов «за грань» бытия свидетельствует о попытке усвоения акмеической традиции уже не только на формальном, но и на идейном уровне.

В рецензии на «Вечность» *В.Ф.Ходасевич* констатировал, что поэтика автора развивается «в общем русле молодого эмигрантского стихотворчества», которое «светится отраженным светом» и «подчиняется многим влияниям, порою даже враждебным друг другу»: «Пожалуй, иногда можно узнать Мандельштама по почерку, по манере... Однако по стилю своих писаний он сливается со многими сверстниками. Как они, за глубокой новизной он не гонится». По мнению критика, выделиться из общей массы Мандельштаму позволяет главным образом сугубо лирический темперамент, дающий его творчеству «некую жизненную зацепку»: «Он любит чувство, дорожит им, воспитывает его и в погоне за ним рад пуститься в лирическую авантюру». При этом видно, что любит он «не только любовь, но и поэзию; не только поэзию, но и самый процесс стихописания, подбирания рифм». Вот почему Мандельштаму удается быть «формально богаче, разностороннее многих сверстников, — если не в метрах, то в построении строф, во внутреннем ходе стихотворения». И хотя «воля к непринужденности, к широте письма» порой приводит к «небрежности» и «невыдержанности», в сборнике, на взгляд рецензента, есть ряд действительно «хороших стихов, за которые следует приветствовать поэта, еще очень молодого, неровного, но отмеченного тем истинным поэтическим душевным склдом, который невольно к себе привлекает» (В. 1932. 25 февр.).

Е.Г.Домогацкая

«Третий час» (Берлин: Парабола, 1935) — третья книга стихов Ю.В.Мандельштама, включающая 26 произведений, в том числе лирическое послание к *Б.В.Вильде* («Любви и вдохновенья больше нет...»), «Я снова тебя вспоминаю...», «Как неожиданны и редки...», «Моя дорога столько лет все та же...», «Бывало — с полузвука, с полуслова...», «Электрический запах озона...», «Сколько нежности грустной...»; некоторые из них ранее печатались в «Возрождении». Появление сборника вызвало сдержанную реакцию критики, однако дало повод *Г.В.Адамовичу* и *В.Ф.Ходасевичу* сформулировать соображения, касающиеся не только творчества Мандельштама, но и молодой эмигрантской поэзии в целом. Главная претензия, высказанная Адамовичем в отзыве о «Третьем часе», сводилась к тому, что «плодовитый и усердный» автор все еще «не нашел себя». В формальном отношении, оговаривался рецензент, книгу следовало бы признать удачной, поскольку с момента своего дебюта Мандельштам «сильно усовершенствовался», достигнув «словесной свободы и порой даже блеска»: «Он пишет как бы подчеркнуто-зрелые, трезвые, скромные, умеренно-умные стихи, лишенные всякой словесной мишуры. Он

избегает эффектов, стремясь, по-видимому, лишь к внутреннему одушевлению строфы, Он пренебрегает всякими "изысками". Он демонстративно равнодушен к аэропланам и другим чудесам техники, как взрослый равнодушен к детским игрушкам. У него одна тема — человеческое сердце». И все же стихи Мандельштама для Адамовича — не поэзия в истинном смысле, ибо в них нет элемента «преодоления», нет «прорывающейся сквозь словесную оболочку страсти, которая задела бы нас». «Человеческое сердце» — «вечная тема искусства», но «первичное, безгранично-слепое самозамыкание, самоограничение в этой области еще мало может дать и малого стоит». Малого стоит и «стилистическая простота», «если возникла она без препятствий и борьбы». Вот почему, пока сквозь «искусные, изящные, сдержанно-тусклые строки Мандельштама о любви, измене, верности, счастье, отчаянии»проступает «оскуделое, умаленное, обедненное представление» о «жизни в целом», читать их скучно. «Творчески понять, что такое стихи, можно только постаравшись вникнуть в то, что такое жизнь, — утверждал Адамович. — Вне этого любовные невзгоды поэта нас не трогают потому, что остаются частным случаем его биографии». И литературный опыт лишь «оттеняет отсутствие другого опыта, по меньшей мере столь же важного, — жизненного и духовного» (ПН. 1935. 20 июня).

Ходасевич, рассматривавший «Третий час» в сопоставлении с двумя ранее изданными сборниками Мандельштама, находил в нем выражение переживаемой автором «болезни роста». «Тематическое единство», отличавшее «Остров», и «единство манеры», которое поэт начал обретать в «Верности», здесь, по ощущению критика, было утрачено. Речь шла не о потере мастерства, ибо многое в «Третьем часе» «несравненно более зрело, закончено, сделано с несравненно большим умением и вкусом», чем в ранних книгах: «Таких стихов, как "Проходят дни за днями", или "Жить одному", или "Сколько нежности грустной" Мандельштам прежде просто не сумел бы написать». Однако, отказавшись от романтической «погони за мимолетной эмоцией», став «разборчивей и скупей» в выборе тем, избавившись от «многословия» («все хорошие признаки»), он не успел еще найти «тех основных мотивов, на развитии которых мог бы сосредоточить свой несомненно окрепший поэтический опыт». Иначе говоря, «некий кризис, некий, вероятно, мучительный перелом» в его творчестве — «кризис не литературного, а личного, человеческого порядка»: «Его прошлая поэзия его уже явственно не удовлетворяет, а будущая еще не ясна». Именно поэтому, подчеркивал Ходасевич, «Третий час», знаменуя собой «конец "юношеского" периода» внутренней эволюции автора, оставляет впечатление «междукнижия»: «Теперь перед ним — новый, зрелый период, который он предчувствует, но которого ясно еще не видит». В смысле стиля «кризис» может и должен оказаться для Мандельштама «благодетельным»: «Найдя в себе новые, более устойчивые, более глубокие темы, он тем самым автоматически будет вынужден искать для них нового выражения» (В. 1935. 26 сент.). Обозреватель таллинской «Нови» видел в «Третьем часе» прежде всего отражение настроений, типичных для парижской богемы: «Нет никакой цели, которая влекла бы к себе... Нет доверия к людям, к жизни, нет бодрости, только тоска, сомнения». В рецензии отмечалось также «отсутствие внутренней связи» между отдельными произведениями, мешающее «цельности впечатления от сборника»: «Книга оставляет читателя холодным. С внешней стороны это гладкие, легкие, музыкальные стихи» (1935. Сб. 8. С. 191; подпись: Е.М.).

Е.Г.Домогацкая

«Искатели» (Шанхай: Слово, 1938) — сборник критико-биографических этюдов Ю.В.Мандельштама, посвященных представителям различных эпох в истории мировой литературы, искусства, философии, политики — Данте, Б.Паскалю, Дж. Свифту, И.В.Гете, В.А.Моцарту, Л.Бетховену, Наполеону, Стендалю, П.Мериме, О. де Бальзаку, Э.По, А.Рембо, Р.М.Рильке и др. Очерки эти, первоначально печатавшиеся в «Возрождении» (1930-е), были написаны на основе новейших иноязычных исследований и в газетном варианте снабжены отсылками к источникам. Отсутствие таких отсылок *В.Ф.Ходасевич* назвал наиболее существенным недостатком отдельного издания, в целом интересного и полезного. Жанр биографии, отмечал Ходасевич, претерпел в XX столетии значительные изменения. Помимо книг, «рассчитанных на

самые дурные читательские вкусы», появился «ряд серьезных, ценных работ». Именно с ними и знакомят мандельштамовские «пересказы», «мастерству» которых, по мнению критика, вполне можно позавидовать: в «Искателях» «находим живые и содержательные очерки», и в каждом на десяти-двенадцати страницах автору «удается извлечь из прочитанной книги самое существенное и острое, что в ней есть, дать из нее экстракт, очень насыщенный». Единство сборнику обеспечивает выраженность личной позиции Мандельштама: «не ограничиваясь изложением прочитанных книг», он «почти всякий раз попутно высказывает и свои соображения о тех людях, которым посвящены очерки». «Не все в этих соображениях кажется мне бесспорным, — подчеркивал рецензент, — но все — занимательно, дельно и все проникнуто искренним увлечением» (В. 1938. 23 сент.).

Е.Г.Домогацкая

«Годы: Стихи 1937—1941» (Париж: Рифма, 1950) — четвертая книга стихов Ю.В.Мандельштама, составленная им незадолго до ареста (1942) и выпущенная посмертно тиражом 25 экземпляров. Как сообщалось в редакционном предисловии (с. 5—6), издательство посчитало нужным внести небольшие изменения в первоначальный авторский план сборника, добавив к двум десяткам текстов, относящихся к предвоенному и военному периоду и частью публиковавшихся в «Возрождении», особенно значимые произведения из книги «Третий час» («Любви и вдохновенья больше нет...», «Я снова тебя вспоминаю...», «Моя дорога столько лет все та же...», «Электрический запах озона...», «Сколько нежности грустной...»).

По мнению *Ю.К.Терапиано*, поздние стихи Мандельштама свидетельствуют о формировании «нового начала» в его творчестве, о наметившемся, но до конца не осуществившемся преодолении «парнассизма» (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 125). Предельная обнаженность, подлинность и зрелость лирического чувства, по-видимому, во многом явились результатом личной трагедии, постигшей поэта в 1938, — смерти жены: «Все проиграно в жизненном споре, / Замолчали живые ручьи. / Не хочу я удерживать горе / И холодные слезы мои» («Налетает беда, налетает...»). Однако наибольшей убедительности он достигает в произведениях 1939—1941, отмеченных острым осознанием катастрофичности происходящего вокруг. Применительно к ним упрек в «рассеянности к жизни в целом», в погруженности в свои «частные» проблемы, высказанный *Г.В.Адамовичем* в рецензии на «Третий час» (ПН. 1935. 20 июня), уже не актуален. Теперь главным для Мандельштама становится отношение к времени, к «внешним» событиям, в связи с чем резко возрастает роль предметной детали («Нет, не воем полночной сирены...»). На смену чистой лирике приходит высокая риторика, звучит откровенно публицистический пафос: «А теперь — не любовь, не свобода, / Не раскаянье сердца, не честь... / Только рабская подлость народа / И трусливых сановников лесть» («Мы с тобою — в трагическом мире...»). Рецензируя сборник, *Ю.П.Иваск* называл Мандельштама «умным, умелым поэтом», мечтавшим об «оправдании добра» в искусстве и интересным не столько свершениями, сколько «исканиями» и «усилиями»: «Своей настоящей темы ему не удалось найти. Но некоторые его стихи останутся в русской поэзии... Кроме настоящей культуры в нем было много чистоты, душевного здоровья и мужества. Его гибель — большая утрата» (НЖ. 1951. № 25. С. 302).

Е.Г.Домогацкая

МЕРЕЖКОВСКИЙ Дмитрий Сергеевич (1865—1941)

«Рождение богов: Тутанкамон на Крите» (Прага: Пламя, 1925). Весной 1924 в газетной хронике появилось сообщение: «Д.С.Мережковский закончил исторический роман «Тутанкамон на Крите (Рождение богов»). Роман написан в новой для писателя манере» (Дни. 1924. 23 марта). Осенью в тоже газете была опубликована глава из романа (Там же. 21 сент.). Почти одновременно с русским появились издания на немецком языке в переводе А.Элиасберга и Х.Руофа (Мюнхен, 1924), английском языке в переводе Натальи Даддингтон (Лондон, 1925; Нью-Йорк, 1926), испанском в переводе И.Сахалина и А.Риера

(Барселона, 1925) и позже на французском в переводе М.Дюмениль де Грамона (Париж, 1928). По ироническому отзыву неподписавшегося обозревателя берлинской газеты «Время», автор остался верен своему излюбленному методу: противопоставлены начала божеское и дьявольское, женское и мужское; есть попытка синтеза: гермафродитизм. Не нов удобный прием показать, что в эпохах более ранних имеются зачатки более поздних идей: на Крите времени Тутанкамона — оказывается имеют ясное понятие о догмах христианства, фараон Ахенатон — настоящий пацифист и непротивленец новейшего времени... Недостаток книги — странная нескленность и разбросанность действия» (Время. 1925. 8 июня). Вл. Татаринов также считал, что «новый роман Мережковского отличается обычными качествами и недостатками этого крупного писателя. Внимательное, кропотливое проникновение в археологию избранной эпохи ... самое интересное в романе. В разнообразии и множестве имен, деталей и мелких эпизодов — тонет замысел, а он и так неотчетлив ... Удивляешься дару исторического проникновения, пластичности описаний, прекрасному языку, но коробит желание писателя подогнать историю к предвзятой религиозной идее ... И все-таки Мережковский, невзирая на все, прельщает. Власть его над словом так крепка, он так умеет вскрывать во внешнем темные загадочные основы и переносит в прошлое, что принимаешь его, каким он есть (Сегодня. 1925. 20 июня). По мнению Вл. Кадашева, «В "Тутанкамоне на Крите" завязывается трагическая коллизия, являющаяся основною темою творчества Д.С.Мережковского — борьба Христа и Антихриста ... Даже формально «Рождение богов» напоминает «Трилогию» ... такая же переходность эпохи, когда обострена религиозная жажда и происходит смешение истины и лжи, то же томительное ощущение катастрофы ... В египтянах свиты Тутанкамона, полувосхищенных критикой культурой, полунегодующих на ее нечестие, легко узнать старых знакомых ... Крестьяне времен Минотавра говорят, словно на заседании петербургского Религиозно-философского общества ... Тема «Тутанкамона» именно «рождение богов» — выделение из космической религии — истины о Боге-Жертве, Боге-Искупителе, пророческой мечты о Христе ... Раскол, прорыв благополучно утвержденного религиозного сознания критян — основная мысль Мережковского» (В. 1925. 31 авг.).

4 апреля 1925 книга обсуждалась на очередном публичном собрании Клуба молодых поэтов в Париже (79, rue Denfert-Rochereau), сообщение о ней сделал *Юрий Терапиано* (ПН. 1925. 9 апр.). На роман появились также отклики *М.Цетлина* (ПН. 1924. 29 янв.), *М.Алданова* (ПН. 1924. 19 сент.), Т.Таманина [Т.Манухиной] (ПН. 1925. 9 июля) и В.Эрисмана (На чужой стороне. 1925. № 9). *А.Амфитеатров* считал, что Мережковский «расширил свою знаменитую трилогию «Христос и Антихрист» еще двумя томами: «Рождение богов» и «Мессия». Их, однако, надо поставить отдельно от общего движения новой исторической беллетристики, так как автор углубляется ими в древнейшие эпохи Критской и Египетской культуры и преследует цели не столько философские, но, пожалуй, даже теологические (Амфитеатров. С. 42).

О.А.Коростелев

«Тайна Трех: Египет и Вавилон» (Прага: Пламя, 1925; М., 1999). Первая часть трилогии: «Тайна Трех», «Тайна Запада: Атлантида-Европа», «Иисус Неизвестный», созданной Мережковским в эмиграции. Ранее частично опубликована: «Тайная мудрость Востока. Вавилон» // СЗ. 1923. № 15—17; «Тайна Трех. Египет-Озирис» // Окно. 1923. № 1, 2. Перепечатана в журнале «Кодры» (Кишинев, 1993. № 4—8). По первоначальному замыслу книга должна была состоять из вступления («Тайна Трех») и шести частей: «Египет-Озирис», «Вавилон-Таммуз», «Эгея-Ханаан-Адонис», «Хеггея-Аттис», «Иран-Митра», «Эллада-Адонис». Написаны были только вступление и две первые части. «Тайна Трех» — отправная точка для построения философской концепции автора. В ней очерчен круг интересов, а также тематика дальнейшего романного творчества Мережковского. И. Демидов считал «Тайну Трех» нужной и важной для самого автора, для всех прочих — непонятной дерзновенной и несвоевременной (СЗ. 1926. № 28). *М.Цетлин* назвал роман «важным документом своего времени». Критик видел в Мережковском продолжателя традиций Ф.М.Достоевского, В.Соловьева и В.Розано-

ва, находя у них общее предчувствие катастрофы, "всемирно-исторический" воздух их религиозного философствования и общее упование» (ПН. 1926. 24 июня). По замечанию *В.Злобина*, «Тайна трех» — совершенный синтез, найденный Мережковским, прошедшим через метафизику двойственности» (Новый дом. 1926. № 1. С. 32). Мережковский пытается объединить все человечество «для борьбы с «духом саморазрушения и небытия», с царством Антихриста, воплотившимся в большевистском интернационале, знаменующим совершенную гибель человеческой личности и последнюю победу смерти над бессмертным духом.

Апокалиптическое настроение пронизывает роман. Однако предлагаемый путь спасения — «внецерковный». «Царство мое не от мира сего», — так понимаются Церковью слова Христа. Мережковский их не так понимает. «Для меня не безразлично, что мир погибает, — утверждает он. — Я знаю, что нет иной Скалы (Церкви) и что стоящие на ней спасутся; но также знаю, что таким как я нельзя иначе спастись, как с погибающим миром» (с. 8). Это — внутренняя мотивировка всего романного творчества Мережковского в эмиграции. «Тайна Трех» базируется на детальном изучении критской, эгейской и египетской культур. Созданная на материале далекого прошлого, она призвана решить жгучие вопросы современности, открыть человечеству дорогу в будущее. Мережковский, пытаясь создать «единый фронт» борьбы с большевизмом по всей линии человеческой истории, стремится преодолеть противоречие между христианским и дохристианским миром, объединив их в борьбе за вечную жизнь духа и последнее торжество над смертью — Воскресение. Христианство было на земле еще до прихода Христа. «Много народов, «языков» — много мифов, а мистерия одна — мистерия Бога умершего и воскресшего» (с. 27). Нет ложных богов, все они лишь тени одного, все они приготовили путь Христу. Человеческая история совершается под знаком креста. Мережковский ищет и находит Богоявление в Елевсинских мистериях и в религии Озириса.

Анализируя современное состояние христианства, Мережковский указывает на его отстраненность от современной жизни, на его нежелание заниматься мирскими проблемами и прежде всего вопросами социальными. «Ведь потому-то мир и отверг религию вообще и христианство в частности, что решил окончательно... — для социальной жажды в христианстве нет воды», — считает писатель (с. 10). Но христианство не прошло для человечества даром: «Оно оставило на нем неизгладимый след всемирности; современный человек всемирен — с Богом или против Бога; он выпадает из Церкви Вселенской в Интернационал» (с. 13).По Мережковскому, идея всемирности, выпавшая из рук исторической Церкви, должна послужить Церкви Вселенской. До него, по замечанию А.Даля, вопрос о соединении церквей сводился «к спору о полноте истины в той или другой исторической церкви, — спору бесплодному и неразрешимому» (В. 1928. 26 апр.). Мережковский же утверждает, что «каждая из церквей... обладает полнотой истины, но ни в одной из них она не раскрыта до конца. Ее совершенное раскрытие может быть лишь в церкви вселенской. Лишь в ней, после воссоединения церквей, совершится откровение о Царстве Божием на земле, о богочеловеческом обществе» (там же). Мережковский утверждает новую экуменическую Церковь, способную объединить человечество в будущем. Линейное развитие и научный прогресс писателем отвергаются. Мережковский считает, что мир в своем существовании проходит три основные ступени. Первая ступень — ветхозаветное человечество, существовавшее под знаком закона, соответствует первой ипостаси Троицы — Отцу; вторая ступень — эпоха исторического христианства, совершающаяся под знаком любви, — откровение Сына; но Сын не спасет мир, поэтому историческое христианство не последний этап развития человечества. Противоречат друг другу Отец и Сын: Закон и Любовь — сливаются в третьей ипостаси. Человечество спасет Дух-Мать в новом Эоне истории, который будет проходить под знаком благодати. Только тогда наступит Царство Божие на земле, и человечество сумеет разрешить вечную социальную проблему. Путь к Третьему Царству начался для Мережковского в Египте. Гибель Атлантиды — конец первого мира; начало Египта — начало второго мира, завершением которого станет Апокалипсис.

Особое значение имеет у Мережковского вопрос пола. «Мережковский высоко ценит

язычество за то, что оно понимало значение тела и окружало его религиозным поклонением. Идеал Мережковского — не бестелесная святость, но святая плоть, Царство Божие, в котором осуществляется мистическое единство тела и духа», — отмечает *Н.О.Лосский* (Лосский. М., 1991. С. 393). Писатель критикует христианство за буддистский уклон — разделение духа и плоти и пренебрежение плотью ради духа, за отвержение половой символики Троицы, поскольку «пол есть первое, изначальное, кровно-телесное осязание Бога Триединого» (с. 54). Бог-Отец воплощает мужское начало, Матерь-Дух — женское. «В мире — Пол, в Боге — Троица» (с. 53). Для человека, по Мережковскому, «пол есть единственно-возможное... кровно-телесное "касание к мирам иным", к трансцендентным сущностям» (с. 48). Современное человечество это забыло, Египет помнит. Атеистический социализм современного общества противостоит религиозному сексуализму Египта. Египет находился под знаком освященного пола, мы — под знаком проклятого; «смысл Египта — бесконечный мир, воскресение мертвых; а наш смысл — убиение живых, война бесконечная» (с. 186). Корень смерти Мережковский видит в разделении человечества на две половины, а потому «половая любовь есть неконченый и нескончаемый путь к Воскресению» (с. 189). Однако в половой любви окончательное воссоединение невозможно; воссоздание цельной личности и трансформация духа и плоти в святую плоть может произойти только путем воскресения человека в Царстве Божием Третьего Завета Духа-Матери: «Все воскресающее тело фаллично, насыщено полом, — но не грубым, земным, а тонким, «астральным», как силой воскрешающей, ибо умерший должен воскреснуть, зачать и родить себя самого в вечность» (с. 183). Опыт Египта — опыт воскресения, поэтому именно он открывает человечеству Тайну Трех. Вавилон воспринимается Мережковским как антитела Египту. «Египет сломанный, Египет, возлюбивший страдание больше, чем благоденствие, и есть Вавилон» (с. 248). В Египте нет последнего зла, нет греха, раскаяния и искупления. Вавилон все это знает, так как понял, что страдание — единственный источник познания, свободы личности. Египет знал невинное человекобожество, Вавилонская башня — сознательный вопрос: с Богом или против Бога; Египет не мог понять динамики времени, Вавилон находится в сознательном движении от начала к концу; Вавилон понимает несоединимость двух порядков бытия и мышления, боится страшного лица Господа, незнакомого Египту; «в Египте — религия дневного неба, солнечного, в Вавилоне — ночного, звездного» (с. 252). «Согласное утверждает Египет, Вавилон противоположное» (с. 246). И Египет, и Вавилон знают воскресение, но пол Вавилон считает «трансцендентально нечистым». Египет и Вавилон — две грозовые тучи, между которыми вспыхнет молния — Израиль: «Египет говорит: был Озирис; Вавилон говорит: Таммуз был; Мессия будет, говорит Израиль» (с. 357). И Египет и Вавилон приблизили наступление Царства Божьего. Однако, современный мир забыл небесную Мать. Мужское торжествует над женским, а потому на земле война бесконечная. Только когда наступит гармония мужского и женского и два Завета: Отца и Сына — сольются в третьем Завете Духа-Матери, исполнится Тайна Трех.

О.В.Кулешова

«Мессия» (Париж: Возрождение, 1928. Т. 1—2). По сообщению Н.П.Вакара, «Д.С.Мережковский задумал свой новый роман в связи с "Тайной Трех" и начал работать над материалом для него еще в советской России в петербургской Публичной библиотеке; окончательно план романа определился 4 года тому назад, когда по пути из советской России в Европу Мережковский проживал в Варшаве. Написанию его посвящены последние два года. Для книги в 15 печатных листов были изучены все доступные источники, исписаны три громадных папки черновиков, по сей день загромождающих рабочий стол Мережковского на парижской квартире: главы романа переписывались по 5—6 раз. Главное затруднение было — найти документы по эпохе. Основным источником явились надписи в гробницах, обнаруженных при раскопках разрушенной столицы Ахенатона IV; по ним удалось восстановить многие ритуальные тексты, литургию Солнца, сочиненные Ахенатоном гимны и песнопения. Другой источник — Библия. При пользовании им Мережковский принял опираю-

щуюся на труды некоторых историков гипотезу, что эпоха Моисея (исход Израиля из Египта) предшествовала Ахенатону и что пророчества о Мессии, о которых известно, что они были записаны самое раннее в VII и VIII вв. до Р. ХР., может быть, в действительности много древнее, чем записи. Так сложилась эта любопытная, исполненная глубокого интереса, новая — "злободневная", как ее называет сам Мережковский, — книга: "О самом нужном"» (ПН.1926. 6 февр.). Глава из романа под названием «Кто он?» впервые появилась в «Последних новостях» (1926. 7 февр.). Целиком роман был напечатан в «Современных записках» (1926. № 27—29; 1927. № 30—32). На иностранных языках роман был опубликован раньше русского книжного издания: на хорватском в переводе Н.Николаевича (Загреб, 1927), на немецком в переводе И. фон Гюнтера (Лейпциг, 1927), на венгерском в переводе Х.Йозефа (Б.м., б.г.).

Первые отзывы в парижской прессе появились как только в «Современных записках» стали печататься фрагменты романа. «Роман еще не кончен, — писал *Г.Адамович*. — Но уже ходят слухи, что это книга за семью печатями, мало кому доступная, мало кого способная увлечь. Исторический роман? Нет, потому что написан он языком, лишенным всякой условности, всякой исторической стилизации. Древние египтяне изъясняются в нем как какие-нибудь тульские мещане. Современное? Нет, потому что речь идет о богах — Атоне и Аммоне, о людях, давно живших и давно исчезнувших. Нечто среднее, но во всяком случае, скорей современное, чем историческое, потому что если люди и исчезли, то для Мережковского они исчезли не бесследно, и все происходящее в наши дни есть лишь продолжение или развитие того, что происходило три тысячи лет тому назад. Имена чужды, но дела и мысли близки. Сменяется бытовой фон, но непрерывно длится единое действие, или лучше даже с большой буквы: Действие» (Звено. 1926. 14 нояб.).

Еще до завершения журнальной публикации романа Мережковского начали упрекать в «несоблюдении исторической верности» и «замене египетской психологии психологией европейской». Эти упреки, услышанные «в разговоре с одним египтологом», привел в своей рецензии на очередной номер «Современных записок» *Г.Раевский* и усомнился в их справедливости: «Если бы кто-нибудь действительно занялся попыткой воскрешения исторического явления, совершенно чуждого нашему сознанию, из этого мог бы выйти только «исторический роман», который еще Гете осуждал с таким презрительным негодованием. Мережковский как настоящий художник, понятно, не занимается подражанием действительности; его замысел не может и не должен совпадать с историческими притязаниями. В «Мессии» бьется именно наше, западное сознание, только преломленное другой эпохой. Эта глубоко чуждая нам культура только потому не давит нас мертвящим холодом, что эти люди живут нашими мыслями и чувствами, нашими исканиями» (ПН. 1927. 13 янв.). *М.Цетлин* отозвался на завершение журнальной публикации романа: «Этот роман непосредственно примыкает к "Рождению Богов" или "Тутанкамону на Крите" и продолжает длинную серию его исторических романов. Впрочем, историческими можно их называть очень условно, скорее это романы религиозно-метафизические ... "Бегство в Египет" <писателя> только кажущееся бегство. Достаточно прочесть несколько страниц нового романа, чтобы увидеть, что и он — продолжение всего творческого труда Мережковского, всего дела его жизни. Мережковский остается в современности, правда, современности, увиденной «под знаком вечности». В необыкновенно монолитном творчестве Мережковского, его художественные произведения всегда тесно связаны с параллельными религиозно-философскими, публицистическими, литературно-критическими трудами. И все как к единому центру приводит к проблеме религии, христианства. В арелигиозности, в борьбе с религией для Мережковского основа современных катастроф, войн, революций, большевизма. Только в новом христианстве надежда мира. Мережковский заставляет египетских простолюдинов говорить так, как говорят русские. Оправдание этого приема в том, что все равно художественные приемы искусственны и условны, что русский язык в устах египтян условная ложь и что, вкладывая его в уста людей разных планов, необходимо только соблюдать правильные пропорции соотношений»(ПН. 1927. 6 окт.). *С.Маковскому*

бросилось в глаза слишком резкое отличие Мережковского от русских беллетристов, сильных прежде всего «жизненной правдой, — психологией и бытописательством. ... Мережковский — в художестве идеолог чистой воды. С начала литературной своей дороги он заявил себя романистом, для которого изображение жизни — лишь повод к отвлеченным построениям «в ином плане». Я бы сказал: в плане символическом» (В. 1928. 28 июня).

О.А.Коростелев

«Наполеон» (Белград: Русская библиотека, 1929; М., 1993). Роман вышел в двух томах: т. 1. Наполеон-человек, т. 2. Жизнь Наполеона. Первая глава «Судьи Наполеона» напечатана в журнале «Новый корабль» (1927. № 2), четыре другие главы из первого тома под названием «Наполеон-человек» появились в «Современных записках» (1928. № 34, 35). Отрывки печатались в газете «Возрождение» (1927. Дек. — 1928. Нояб.). Книга вышла под первым номером в серии «Русская библиотека», выпускавшейся Сербской академией наук, и тогда же в Лондоне издан английский перевод книги.

Роман о императоре Наполеоне I восходит к полемике с Л.Толстым, прозвучавшей в книге Мережковского «Л.Толстой и Достоевский» (1901—1902). Мережковский выступил против развенчания, приземления Наполеона в романе «Война и мир». Первым наброском будущей книги стал очерк «Св. Елена» (Русское слово. 1913. 20 сент.), в котором Наполеон изображен как сочетание аполлоновского и дионисийского начал. В своем биографическом романе о Наполеоне Мережковский во многом остается писателем-символистом. Он создал здесь образ человека о двух ликах — «ночном и дневном», или маски без лица. В сильном человеке вдруг проступают неожиданные черты доброты, слабости, даже нежности. Пафос книги «Наполеон», отмечал *М.О.Цетлин*, сосредоточен на великом, духовном, героическом, так что «ее можно было бы, как бетховенскую симфонию, назвать Heroica» (СЗ. 1929. № 40. С. 542). Разница в том, что Бетховен разорвал посвящение третьей «Героической» симфонии Наполеону, когда узнал, что тот провозгласил себя императором, а Мережковский взял эпиграфом провиденциальную пушкинскую строку о Наполеоне: «Свершитель роковой безвестного веленья».

Роман-биография построен Мережковским необычно: он создал свою собственную композиционную структуру — в первом томе дана характеристика Наполеона как человека и только во втором томе в хронологической последовательности представлена история его жизни. Это приводит к повторам, иногда буквальным, на что дважды указывает сам автор в примечаниях, говоря, что такие повторения неизбежны, поскольку события освещаются другим светом — не личности, а времени, истории. *М.Гофман* называет книгу Мережковского поэмой и считает, что она «посвящена не столько лично Наполеону, сколько разрешению тех проблем о гермафродитизме, о богочеловеке и человекобожестве, о Христе и о Антихристе, которые проходят через все произведения Мережковского — поэта в прозе и прозаика в поэзии, исследователя в романах и романиста в исследованиях» (Руль. 1929. 8 мая).

Идеи книги о Наполеоне восходят к концепции Мережковского о «Третьем Завете», которую он проповедовал еще с петербургских времен. Судьба мира проходит через три основных этапа: Бога-Отца, Творца Ветхого Завета, период Сына Божьего Христа, длящийся и поныне; в грядущем откроется «Третий Завет» — Царство Духа, когда жизнь будет проходить в любви и интимности. Наполеон для Мережковского — «человек из Атлантиды», «последнее воплощение бога солнца, Аполлона». Атлантида и Апокалипсис — это конец первого человечества и конец «Второго Завета». Вот отчего Наполеон — человек из Атлантиды и «апокалипсический Всадник» одновременно. И он послан в мир, говорит Мережковский, чтобы сказать людям: «Может быть, скоро конец». *Г.Адамович* писал, что «Наполеон» — «произведение увлекательное, блестящее и причудливое. Можно с уверенностью сказать, что никогда ничего подобного о Наполеоне никем сказано не было, — и как все новое, этот «вымысел о Бонапарте» нас на первых порах, вероятно, озадачивает. Для Мережковского Наполеон не просто — «великий человек»... — нет, это «последний герой Запада», сын Солнца, друг-недруг Христа, полубожество» (ИР. 1929. № 28. С. 8). Наполеон для многих его современников — «апокалипсический зверь»,

«исполинский паук, захвативший мир в свои лапы и сосущий его, как муху, или адская машина, изобретенная диаволом, чтобы разрушить мир» (М., 1993. С. 9). И в то же время, замечает писатель, Наполеон — предмет обожествления: солдаты Старой гвардии не умели отличить его от Сына Божьего. «Холодно тебе, мой друг?» — спросил Наполеон старого гренадера, шедшего рядом с ним на Березине, в двадцатиградусный мороз. «Нет, государь, когда я на вас смотрю, мне тепло», — ответил тот. Так мог бы ответить древний египтянин своему фараону, богу солнца» (Там же. С. 14). Характеризуя роман Мережковского, *П.Пильский* отмечал: «Образы античности соседствуют с образами Апокалипсиса, встают величавые сравнения, покоряет язык поэта, живое чувство истории, глубокая взволнованность, мистика» (Сегодня. 1929. 15 июня).

Свою книгу Мережковский писал со всегдашней думой о России и ее судьбах. В романе преобладает мысль о неотвратимости Рока. Наполеон глядит с Поклонной горы на простирающуюся у ног его Москву. Ждет депутатов, чтобы начать переговоры о мире и дать России «законы справедливости», дать свободу крепостным. И вдруг узнает, что Москва пуста. Не верит, все еще ждет. «Пустота многолюдного и вдруг опустевшего города, вымерших улиц, безмолвных домов страшнее самой страшной пустыни. Пустота, тишина бесконечная — бесконечная тайна, Россия — Рок. В ту же ночь он узнает, что Москва горит» (М., 1993. С. 213). Смысл романа и его метаисторическое значение определяются обращенностью к настоящему, к тому, что переживала Россия в послереволюционный период. Книга писалась с неизбывной думой о перевороте 1917. Вспоминая «сорок тысяч книг» о Наполеоне — «сорок тысяч могильных камней» (Там же. С. 5), автор полагает, что при всей своей славе Наполеон остается неведом. *И.Лукаш*, отдавая должное космогонической схеме построения романа, говорит, цитируя роман: «Русские люди, побывавшие в аду коммунизма, знают о Наполеоне то, чего европейцы не знают и чего нельзя узнать из сорока тысяч книг» (В. 1929. 28 марта).

А.Н.Николюкин

«Тайна Запада: Атлантида-Европа» (Белград: Русские писатели, 1930; М., 1992). Ранее частично опубликована в журналах («Атлантида» // СЗ. 1930. № 41; «Отчего погибла Атлантида» // СЗ. 1930. № 43; «Европа-Содом». Из книги «Атлантида-Европа» // Числа. 1930. № 2/3) и в газете «Возрождение» («Елевзинские таинства» // В. 1930. 9 окт.). Книга продолжает размышления Мережковского о судьбе человечества, начатые «Тайной Трех». Апокалиптические настроения усиливаются и достигают своего апогея. «Эта книга — лучшая, самая пронзительная из его книг, — считает *Б.Поплавский*. — Атлантида-Европа есть сплошной экстатический монолог, точка, может быть, наибольшего волнения, какое вообще возможно» (Числа, 1930—31. № 4. С. 162). Эпиграфы, найденные Мережковским: цитата о гибели Атлантиды из Платона и предостережение Христа из Евангелия от Луки: «Если не покаетесь, все также погибнете», — говорит о том, что перед нами Апокалипсис. «Второе человечество знает или могло бы знать, что умрет потому что умерло первое», — утверждает Мережковский (Белград, 1930. С. 19). «Воля к огромному — ничтожному, дурной вкус к "дурной бесконечности", погубили несколько великих цивилизаций — ассиро-вавилонскую», эллинистическую, римскую, может быть, погубят и европейскую» (с. 17). На страницах книги, созданной на материале мифов и мистерий древних культур, соединяемых с недавними научными открытиями в области археологии и геологии, Мережковский пытается «увидеть — вспомнить в одно мгновенье, всю жизнь человечества», ибо, по его мнению, «все во всемирной истории движется от таинств к таинствам» (с. 510). «Семя второго человечества спас первый ковчег; второй — спасет семя третьего. Если же второе человечество не исполнит своего назначения, так же, как первое, то его исполнит третье: разрушит царство дьявола — войну, созиждет Царство Божие — мир» (с. 21). Книга имеет две части: Атлантида, Боги Атлантиды — и Бесполезное предисловие. Бесполезное предисловие, по мнению *М.Алданова*, « относится по силе и блеску выражения к самым замечательным частям книги» (СЗ. 1931. № 46. С. 489). Это грозное предостережение современному человечеству, пророчество новой войны, которая уничтожит мир.

Мысль о том, что «ветер потопа свистит во все щели... европейской хижины», не нова. Предчувствие войны и конца цивилизации было и у других, но ответ: «Будем же строить Ковчег» — есть только у Мережковского (с. 21).

Мережковский исповедовал телеологическую концепцию всемирного развития. Мировая эволюция движется неуклонно к определенной цели — наступлению Царства Божия на земле в Третьем Завете Духа-Матери.. Для Мережковского Святой Дух реализует себя через исторический процесс. Трехипостасное бытие человечества рассматривается им как постепенная эволюция духовной действительности, которая обнаруживается путем совершения истории. По Мережковскому: «Жизнь мира — Божественная трилогия: Атлантида, История, Апокалипсис — три человечества» (с. 191). Атлантида — основа всего построения, возведенного Мережковским. Основываясь на мифах и мистериях древности и на новейших научных открытиях, Мережковский пытается доказать факт реального существования Атлантиды в истории, рассматривая ее как первый исторический век бытия всего человечества. Атлантида — райский остров, который населяют богоподобные люди Атланты, живущие в вечном мире и справедливости. Все они андрогины — обладают божественной двуполостью, являясь цельной совершенной личностью. Однако Божеский закон Атлантами был нарушен, Атланты возомнили себя Богами, пытаясь утвердить человекобожество, Атлантида погрязла в пороке, начались войны. Атлантида погибла в водах Всемирного Потопа за грехи. Но воды Потопа не принесли очищения. Второму человечеству первое оставило в наследство все свои прегрешения. И главные из них — «стыдная рана» пола и величайшее зло «всевойны». По Мережковскому, «пол рождает войну» (с. 198). В цельной двуполой личности мужское и женское начала гармонично сочетаются, в современном мире женское грубо попрано мужским. Мужское рождает войну. Трансцендентальное понимание половой любви как высшего соединения двух в одно целое заменено похотью или бесполостью социалистического муравейника. Существует только эмпирический пол, цель которого деторождение, а конечный результат — «всесмерть». «Половое соитие родственно убийству» (с. 202). Сопоставляя первое и второе человечество Мережковский выделяет два типа сознания: «бодрствующее, дневное, поверхностное и ночное, спящее, глубокое. Первое — движется до крайности, дает всему строению культуры... мертвый, механический облик, ... второе — движется по законам какой-то неведомой нам логики, в прозрениях, ясновидениях, интуициях, и дает культуре облик живой, органический, или ... "магический"» (с. 47). Атланты свое дневное сознание подчиняли ночному, механику подчиняли магии; современное человечество интуицию подчиняет механике, свое ночное сознание покрывает дневным. Мережковский предчувствует неизбежность конца второго человечества. Современная цивилизация представляется ему Содомом, способным уничтожить себя в жестокой, беспощадной войне. Однако самоистребление человечества — только один возможный вариант развития. «Конец мира может быть спасеньем и гибелью, — «новым небом и новой землей, где обитает правда», или хаосом» (с. 192). Огромное значение для приближения Третьего Царства Духа, считает Мережковский, имел дохристианский мир и его наивысшая точка — Елевзинские таинства. Это первая попытка объединить человечество внутренней духовной связью и заложить основание будущей христианской всемирности. «Вся языческая религия струится от пола» (с. 213).

В.Вейдле, видя несомненную заслугу Мережковского в том, что он первый заговорил о Тайне Запада и ввел эту тему «в русский и европейский обиход историософской и религиозной литературной мысли», отмечает натяжки и сомнительность соответствий, приводимых Мережковским в его доказательствах (В. 1931. 8 янв.). Опасность синтезирующего метода, которым пользуется Мережковский в романе, отмечает и А.Салтыков: «Эта космическая широта, сближающая еврейских пророков с Гераклитом и Гесиодом, Платона с Тютчевым и Пушкиным, Гомера с Данте и Коммодиана (христианского поэта III века) с Лермонтовым, — таит в себе порою больше опасности» (В. 1930. 10 апр.). Однако критик определяет жанр книги как Апокалипсис, богато и тщательно документированный, продолжающий традицию древних апокалипсисов, теснейшим образом связан-

ных с традиционными представлениями и построениями древней мудрости. *Ю.Терапиано* считает «Тайну Запада» талантливой книгой, концентрирующейся на религиях древности и метаморфозах христианства, отмечает замечательную способность Мережковского проникать в духовные аспекты древней астрологии, нумерологии, символов и верований (РМ. 1976. 18 нояб.).

О.В.Кулешова

«Иисус Неизвестный» (Белград: Русская библиотека, 1932—1934. Т. 1 — 1932; Т. 2. Ч. 1 — 1933; Т. 2. Ч. 2 — 1934). Многочисленные отрывки романа опубликованы в газете «Возрождение» (1930—1934) и в журналах: «Числа» («Неизвестное Евангелие» // 1931. № 5; «Блаженства» // 1933. № 7/8); «Современные записки» («Назаретские будни» // 1932. № 48; «Царство Божие» // 1933. № 52). В сокращении в журнале «Октябрь» (1992. № 11—12; 1993. № 1—12; 1994. № 1—11). Отдельное издание — М., 1996 (Собр. соч. Т. 1). «Иисус Неизвестный» завершает трилогию («Тайна Трех», «Тайна Запада»). Цель исторического развития — наступление царства Божия в Третьем Завете Матери-Духа. Только Христос может привести к нему человечество. А потому «Иисус Неизвестный» — роман о самом главном: шествии второго человечества к гибельному или спасительному Концу. Каким будет этот Конец, зависит от способности христианского мира в истории узнать Иисуса Неизвестного, полюбить Его и пойти за Ним. Мережковский стремится по-новому прочитать Евангелие, расковать его от риз, рассмотреть что-то важное, узнать неузнанное. *Б.Зайцев* назвал роман «книгой всматриваний припавшего ко Христу» (В. 1932. 18 дек.). Критик оправдывает смелость писателя, берущего на себя столь серьезную миссию тем, что единственная сила, создавшая роман, — любовь. Сюжет «Иисуса Неизвестного» вырос из строк Евангелия от Иоанна: Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир. В мире был, и мир чрез Него начал быть, и мир Его не познал» (I, 9—10). Мережковский, вкладывая в эти строки свой смысл, дает роману эпиграф «И мир Его не узнал» из «Неизвестного Евангелия». Создавая книгу, «автор использовал все итоги западноевропейской историко-богословской научной критики, которая сравнительно мало была известна русскому читателю», — отмечает И.Демидов (ПН. 1932. 10 нояб.). Не соглашаясь с позитивистской критикой, Мережковский выступает против мифологичности образа Христа и толкования христианства как исторического феномена или набора моральных догм. Не знает подлинного Лика Божьего и Церковь. Забыт мистический аспект церковного таинства — Крещения, в котором Святой Дух-Мать и Свет нисходят на человека; не знает Церковь Христа по плоти. Автор рассматривает Христа как проявление мистерии Трех, вторую ипостась Троицы, воплотившуюся во втором Завете Сына, периоде исторического христианства. Мережковский видит в Христе Мессию, трепетно ожидаемого дохристианским миром, приход которого предвосхищен и предсказан языческими мистериями. Христос был от сотворения мира, но когда Он явился второму человечеству вновь, «мир Его не узнал». По мнению *Ю.Терапиано*, интеллект Мережковского «ближе к эллинским мистериям и к языческой мудрости, чем к Евангелию». (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 29). «Он <Мережковский> мучительно и напряженно искал Христа — вместе со всем языческим миром, вместе со всеми столь дорогими ему мистериями, но искал по способу эллинскому — хотел Его понять и познать, вместо того чтобы, как Савл на пути в Дамаск, отказаться от себя и преобразиться» (Там же. С. 34—35).

Антиномичность, по мысли Мережковского, — главная черта Евангелия. Найти в нем противоположно-согласное — важнейшая задача автора. «Мнимые противоречия — действительные противоположности (антиномии), главная музыка «тайной гармонии» — везде в мире, а в религии больше, чем где-либо» (Т. 1. С. 30). Антиномия лежит в самой идее Мережковского, с одной стороны, «увидеть... не только Небесного, но и Земного Христа, узнать Его по плоти» (Т. 1. С. 34), с другой стороны, устремившись за видимую часть спектра, раздвинув пространственно-временные рамки, вспомнить о мистической сущности христианства. Исходя из этого, Мережковский вводит в роман две противоположные пространственно-временные категории: история и мистерия. История — земное существование человека во времени и пространст-

ве. Мистерия — существование человека в вечности, вне времени и пространства. В сердце Христа автор находит «символы, симфонии, созвучия двух противоположных миров, того и этого» (Т. 2. С. 78). Божеское лицо Христа противоречит человеческому. В романе Он проходит путь от человека Иисуса к Богу Христу. Автор же предлагает человечеству пройти обратный путь — от Бога Христа к человеку Иисусу. Христос Мережковского как воплощение ипостаси Троицы и совершенный Человек на земле обладает Божественной двуполостью, гармонично сочетая в своем облике мужские и женские черты. Чтобы воссоздать земное лицо Иисуса-человека, Мережковский прибегает к жанру апокрифа. Образ Христа дается осязательно, в импрессионистической манере письма. Мережковский намеренно вводит в повествование детали быта, воссоздавая домашнюю атмосферу, окружавшую Иисуса, и живописует картины палестинской природы, чтобы познать Иисуса во плоти. Пейзажи в романе имеют и символическое значение, оттеняя внутренние движения души Сына человеческого. Большая же часть романа написана строгим библейским стилем с пафосом пророчества, соответствуя Божественной драме, развернувшейся на земле между Сыном Божиим и человечеством. Неизвестное имя Христа — Освободитель. Он дарует человечеству тяжелый, но драгоценный дар свободы. Иисус-человек — первый, кто несет на своих плечах ее тяжкое бремя. Иисус Мережковского порой даже слаб и полон сомнений. Он страдает и должен выбирать между добром и злом как человек. Миссия Христа не предопределена, потому что Бог-Отец не хочет отнять у Сына свободу. «Знает ли Иисус, что не согрешит, уже в ту минуту, когда искушается, или еще не знает, потому что этого не может знать Сын человеческий, не хочет знать Сын Божий? Знает это сам Отец, или тоже не хочет знать, чтобы не отнять у Сына драгоценнейшего дара любви — свободы?» — вопрошает Мережковский (Т. 1. С. 297). Иисус страшится предстоящего испытания и выбора. Бывают у Него минуты страха, скуки и тоски. Но есть в этом облике и неземные, Божественные черты. Веет порой от Иисуса «миром нездешним, как морозом» (Т. 2. С. 217). Мережковский говорит о скуке Господней. Иисус одинок среди людей-рабов, проводящих свою жизнь в заботе о хлебе насущном. Не раз Он бежит от них, но милость Его безгранична и, возвращаясь вновь, Христос жалеет людей. «Неизобразимость Лика Господня» для Мережковского заключена в антиномичности: «как все — как никто», «как червь — как солнце».

Проблема свободы выбора между добром и злом становится основной в романе Мережковского. По его мнению, «свобода человеческая Промыслом Божьим не нарушается: люди могли убить и не убить Сына, и, если б не убили, весь ход мира был бы иной» (Т. 2. Ч. 2. С. 198). Наступление Царства Божьего на земле могло совершиться много веков назад, если бы люди свободной волей возжелали этого. Но Бог не может спасти людей насильно. «Бог любит людей в свободе, а быть свободным, значит для человека делать выбор между добром и злом, и, может быть, выбрав зло, погибнуть. Чтобы спасти погибающий мир, Богу надо было или отнять у людей свободу, разлюбить их, потому что свобода — высший дар любви, или согласиться на то, чтобы Сын Божий пожертвовал собою за мир» (Т. 2. С. 315). Христос-Освободитель желает свободной любви человека, поэтому бежит от чуда. Мережковский пытается отказаться от превращения чуда в утилитарную магию. По его мнению, истинная вера соблазном чуда не подкрепляется. Не вера от чуда, а чудо от веры, «блаженны не видевшие и уверовавшие» (Ин. 20, 29).

Г.Адамович отмечает «идущий от всего сочинения холодок» (Адамович. С. 51). По его мнению, Мережковский перенес Евангелие «в какое-то недоступное «вне», и даже догмат спасения провозглашен с тех же высот не столько как обещание, сколько как непреложный обязательный приговор» (там же). Адамович говорит о любви Мережковского к насилию и стремлении подогнать исторические факты под свои далекие от жизни построения и концепции. Христианская критика приняла роман как неудачное богословское сочинение.

М.Лот-Бородина, обвиняя Мережковского в гностическом извращении используемых источников, увлечении «языческими чарами», гипертрофии человеческого начала в образе Христа, господстве чувственного и телесного, «блуде вокруг Отца, Сына и Матери-Духа», определяет пози-

цию автора как эмоциональное христианство, не имеющее стержня, а его Евангелие — как книгу, лишенную искупления и благодати (Путь. 1935. № 47). С.Безобразов указывает на ошибки и неточности в использовании автором богословских и исторических документов, говорит о неспособности Мережковского удержаться на высоте интуиции, Христос в романе кажется ему похожим на Антихриста (Путь. 1934. № 42). А.Салтыков, напротив, считает, что роман своим синкретизмом «возвращает нас к истокам христианства. Ибо раннее христианство не знало разрыва между верою и знанием» (В. 1934. 22 марта). «Иисус Неизвестный», по мнению критика, — сплав личного духовного опыта с духовным и историческим опытом XX столетия, попытка познающего чтения Евангелия, стремление видеть в Евангелиях биографию Христа. «Никто не развернул с такой силой, как это сделал Мережковский, личную драму Христа» (там же). *Б.Вышеславцев* видит «главное достоинство книги Мережковского в абсолютной оригинальности его метода: это не "литература" (литература о Христе — невыносима), не догматическое богословие (никому кроме богословов непонятное); это и не религиозно-философское рассуждение — нет, это интуитивное постижение скрытого смысла, разгадывание таинственного «Символа» веры, чтение метафизического шифра, разгадывание евангельских притч, каковыми в конце концов являются все слова и деяния Христа» (СЗ. 1934. № 55. С. 430—431). Мережковский хочет быть «учеником Христа, и притом любимым учеником, которому доверены особые тайны» (Там же. С. 432). Он никогда не остается самодостаточным, используя материал других прозрений; интуитивно разгадывает чудесное, отталкиваясь от «изумления» — начала истинной философии и мистики. Ю.Терапиано, рецензируя первый том романа, отмечал, что «основные положения книги следующие: 1) наше знание о Евангелии есть не знание, а лишь какая-то роковая инерция нечувствия; 2) наше приближение к Христу, сколько бы мы ни вкладывали в представление о Нем добрых чувств, в сущности — полное о Нем неведение. Только преодолев в себе двухтысячелетнюю инерцию, только придя в движенье для нахождения Христа Неизвестного и Неизвестного Евангелия, мы сможем прийти к церкви будущего века» (Числа. 1933. № 9. С. 214).

О.В.Кулешова

«Лица святых от Иисуса к нам»: «Павел. Августин» (Берлин: Петрополис, 1936), **«Франциск Ассизский»** (Берлин: Петрополис, 1938), **«Жанна д'Арк и Третье Царство Духа»** (Берлин: Петрополис, 1938; М., 1995). Многочисленные отрывки трилогии печатались в газетах «Возрождение» (1934—1936), «Сегодня» (1935—1937), в журнале Иллюстрированная Россия» (1936. № 16). Отдельное издание трилогии: М., 1997. В основу трилогии, созданной писателем в житийном или биографическом жанре, легло толкование исторического процесса, противополагаемое позитивистской философии масс. По Мережковскому, движущая сила истории — духовно одаренная личность, участвующая в метафизической эволюции человечества, приближающая наступление Царства Божия на земле в Третьем Завете Матери-Духа. Святые, сумевшие максимально приблизиться ко Христу, создают невидимые нити, идущие от Иисуса Неизвестного к нам. Движение Духа, способное привести современного человека к Третьему Завету и Царству Божию, совершается через Святых. Неудовлетворительное состояние современного мира, Россия, гибнущая под властью большевиков, сытость и мещанство Запада, идущего к гибели путем соглашательства с большевиками, отрицание государства, неспособного спасти мир, приводят Мережковского к упованию на всеобщее спасение в Царстве Божием на земле.

«Павел и Августин». Грешные и святые одновременно, они ближе всех других к современному человечеству и нужны каждому человеку на данном витке истории, считает Мережковский.

Павел, по определению Мережковского, — «святой из святых», «грешный из грешников». Две души у Павла: эллинская — явная, дневная и иудейская — тайная, ночная. Опыт Павла единоличен — внецерковен. Это «опыт вечного Пришествия — Присутствия Господня... во времени, в истории» (М., 1997. С. 20). Павел, по Мережковскому, «вечно распят на кресте мысли» и разума. Предопределением чело-

вечество делится на две части: меньшая — те, кто будет прощен и спасен, несмотря на то, что недостойны спасения, большая — те, кто погибнет, так как они осуждены без вины. Для Павла Божественный промысел в том, что «Бог будет все во всем — во всех», все будет едино, произойдет «Восстановление всего», а значит спасутся все (с. 38—39). Конфликт Петра и Павла Мережковский рассматривает как вечное противоречие между Законом и Свободой. Петр, оставаясь в Церкви, не мог переступить за рамки закона. Павел, находясь вне Церкви, отказывается от закона ради свободы. Исповедь Августина — история его «сердца», его духовного подвига. Человек не может найти радость и чудо, но может найти Бога или себя в Боге. Мережковский подчеркивает значение «изумления» в следовании Августина по пути ко Христу, начертанному ему Божественным промыслом. По Мережковскому, Августин ближе к «угрожающему концу», чем Павел. Он ранен верою, которую ищет разум. Бог для Августина — в человеческом разуме и разум в Боге. По Мережковскому, совершенным Спасителем будет Святой Дух, который создаст Царство Божие на земле в Третьем Завете Матери-Духа. Августин глубоко страдал из-за дуализма своей души, соединяющей плотское и духовное начала. Его путь к Духу был непрестанно прерываем стремлением к плоти. Именно эта агония привела его в Церковь. Августин пришел ко Христу не через христианство, а путем язычества. *Ю.Терапиано*, высоко оценивая труд Мережковского, говорит о его «писательском первородстве», которое определяют большая любовь Мережковского к человеку, мука и тревога за современное человечество, острое ощущение метафизического воздуха эпохи. «Метафизика Мережковского, его "дуализм" и видения истории — все это об одном — о судьбе человека... Замечательный писатель не услышан в современности так, как он этого заслуживает (СЗ. 1937. № 65. С. 442). *Г.Адамович* отмечал полное равнодушие Мережковского к моральной стороне христианства: «Мережковский писатель и мыслитель с необычайным слухом ко всему метафизическому и с такой же необычайной глухотой ко всему моральному. Этим определяется его творческий облик и его восприятие, его ощущение... христианства» (ПН. 1937. 10 июня).

«Святой Франциск Ассизский». Мережковский излагает учение калабрианского монаха Иоахима Флорского о Третьем Завете, по которому Свобода в Царстве Святого Духа следует за Царством Сына. Как бесконечно далек человек от Царства Божия в XX в., так несомненно близок к нему в веке XIII, считает Мережковский. Главные причины будущей гибели Второго Человечества — утрата человеком Бога и отказ от свободы в угоду равенству. Мережковский пишет: «После того, что мы называем слишком неопределенно «Возрождение», но что было на самом деле возрождением язычества, и вырождением христианства, — западноевропейское человечество, много раз пытаясь освободиться в «политических» и «социальных» революциях помимо и против Христа, и все больше и больше отчаиваясь в свободе, впадало снова все глубже и глубже, вывих за вывихом, извращение за извращением». Великий отрицатель собственности — Франциск Ассизский для Мережковского был наиболее близок к вступлению в Царство Божие. Его коммуна — «коммунизм» ничего общего с коммунизмом XX века не имела. Коммунизм Франциска отказывается от собственности ради святой бедности, отрицает ее вовсе, коммунизм XX века отнимает чужую собственность под лозунгом: «Грабь богатых!», перераспределяет ее и тем самым утверждает, хотя на словах пытается провозгласить обратное: «Тот (коммунизм XX в.) отнимает у других для себя, а этот (коммунизм Франциска) — у себя для других; тот явно отрицает чужую собственность и тайно утверждает свою, а этот — свою отрицает и утверждает чужую», — пишет Мережковский (с. 15). В наши дни вопрос собственности, по мнению Мережковского, один из глобальнейших. Ни одно из существующих государств не способно решить вопроса социальной справедливости, пока существует собственность. Общая же собственность социалистического государства — это скрытая частная в худшем своем проявлении. Решить эту проблему возможно только с наступлением Царства Божьего на земле, когда не станет собственности и государства, а человек будет в Боге и с Богом в любви. Святой Франциск — высочайшее воплощение Божественной любви. Сравнивая Франциска и Августина, Мережковский пишет: «Что такое "восхищение",

"экстаз", Августин как будто вовсе не знает, а Франциск, можно сказать, ничего не знает кроме этого; Бог для Августина в "разуме", а для Франциска — в "безумии"; тот распят на кресте мысли, а этот на кресте чувства» (Берлин, 1938. С. 14). Святой Франциск, утверждая блаженное нищенство, неосознанно живет в Третьем Завете, в Царстве Свободы, внутри экуменической Церкви. Однако «страх свободы», «трупное послушание» существующей Церкви оставляют святого Франциска человеком Второго Завета. Учение о Царстве Духа в Третьем Завете испугало бы его, считает Мережковский. Грех Святого — страх познания, страх свободы. «Христианство может быть спасено, — считает Мережковский, — не одной из двух поместных Церквей, Восточной или Западной, и не одной из бесчисленных Церквей в протестантстве — Реформации, а только единою Вселенскою Церковью, потому что вся нисходящая во второе тысячелетие линия христианства есть не что иное, как медленный провал в пустоты, зазиявший после разделения Церквей» (с. 41).

Адамович отмечает стремление Мережковского подогнать христианское учение под свои политические и социальные симпатии. Называя книгу Мережковского несколько холодной и осторожной, Адамович отмечает и поэтические достоинства романа: «Поэт в писаниях Мережковского вступает иногда в борьбу с импровизатором-богословом и дилетантом-политиком и властно оттесняет их» (ПН. 1938. 30 июня). *П.Бицилли* считает роман весьма значительным по мысли, характеризует подход автора не как реально-исторический, а как историко-философский. «Все внешние проявления жизни и деятельности святого Франциска им использованы, как символы исследуемой и оцениваемой им идеи. Цель автора... указать место святого Франциска не в истории Европы, а в «вечной, идеальной» истории» (РЗ. 1938. № 11. С. 199). Критик отмечает неправомерность дописывания Мережковским исторических событий и смешение реалистического и философского подходов, которое приводит к опасному и «ненужному психологизированию». П.Иванов указывает на достоинства книги внутренне-духовного порядка и на ее всеобъемлющие недостатки, отмечает «духовное косноязычие» Мережковского, интуитивно чувствующего истину, но не умеющего ее высказать. «Духовного человека святого Франциска г. Мережковский судит душевно. Посредством психологического анализа он тщится изъяснить его действия во Христе. В этом наивность его «биографии» святого Франциска» (Путь. 1939. № 58. С. 69). *К.Мочульский* отмечает искусство Мережковского, который, пользуясь противоречивыми данными истории и легенды, воссоздает «духовный климат» Италии XIII в. и истолковывает мистический опыт Франциска; однако по мнению критика, «духовный опыт автора совершенно не совпадает с евангельской верой "маленького Франциска"» (СЗ. 1938. № 67. С. 464).

«Жанна д'Арк и Третье Царство Духа». Воплощение своих идей о наступлении Царства Божьего на земле в Третьем Завете Матери-Духа Мережковский видит и в жизни юной французской святой Жанны д'Арк. По мнению автора, Жанна принадлежит всемирной экуменической Церкви. Она способна помочь современному человеку приблизиться к Царству Святого Духа, окончить всевойну и установить мир и благоденствие. Неразрешенный конфликт Жанны с Церковью Мережковский считает позором католической Церкви, не умевшей увидеть, какие силы вдохновляли Жанну в ее действиях. Церковь не могла допустить какого-либо ограничения своей власти. Жанна же согласна была подчиниться победоносной и воинствующей римской Церкви, но «Богу послуживши первому». Опыт Святой совпадает с излюбленной идеей Мережковского о вторичности Церкви по отношению ко Христу. Не Христос от Церкви, а Церковь от Христа. Жанна верит голосам и видениям, которые приходят к ней от Бога. Это для нее несомненнее и истиннее, чем церковная проповедь, как для святого Павла Свет, увиденный на пути в Дамаск. Ведомая Святым Духом, познавшая настоящую свободу во Христе, Жанна бесстрашно несет свой огненный крест. Ее агония подобна агонии Христа Гефсиманской ночью. Зная, что должна погибнуть в пламени костра, страшась этого, Жанна покорно подчиняется Божественной воле, исполняя свое Предопределение. Жанна желала видеть Францию первой страной, вступившей в Царство Божие. Она не сомневалась в том, что Франция приведет вслед за собой

и всю Европу. Она верила, что Царство Божие наступит тогда, когда мужское и женское гармонично сольются в единое целое. Жанна и ее опыт святости, по мнению Мережковского, как и опыт Иоахима Флорского, находятся за пределами Второго (Нового) завета Сына и стоят на пороге Третьего Завета. Как и Франциск Ассизский, Жанна поклонялась святой бедности и желала увидеть все воюющие христианские страны, покаявшимися и обращенными ко Христу, соединенными в бедности и мире. По Мережковскому, это и есть начало Царства Божия на земле. Жанна восстает не только против католической Церкви, но и против государства, считает автор.

Адамович отмечает крайнюю субъективность романа, который свидетельствует «в сущности, больше об авторе, чем о предмете его». По мнению критика, Мережковский, «стремясь найти в Жанне союзника и соратника, заставляет ее быть тем, чем ему угодно, чтобы она была» (ПН. 1938. 8 дек.).

О.В.Кулешова

«Данте» (Брюссель: Петрополис, 1939. Т. 1—2; Томск, 1997). Том первый «Жизнь Данте» печатался в «Русских записках» (1937. № 2; 1938. № 3). Мережковский писал книгу в Италии, вблизи Флоренции в 1936—1937, хотел посвятить ее Муссолини, получил согласие дуче, но не мог сразу опубликовать ее из-за трактовки некоторых религиозных вопросов. Перевод на итальянский язык вышел в Болонье в 1938. Закончив роман о Данте в мае 1937, Мережковский летом 1937 написал по нему сценарий для кинофильма (исключив из текста некоторые рискованные места, например сцену «Данте среди проституток» и др.), послал его в Голливуд, но получил отказ «фабрики грез». Русский текст сценария «Данте» опубликован Темирой Пахмусс (США) в 1991.

В мировой литературе нового времени Данте — первый поэт-эмигрант, и русская эмиграция хорошо это помнила, видя в нем своего пращура. «Покаянная рубаха», которая была ему предложена в 1316 как условие возвращения во Флоренцию, была им с гордостью отвергнута. Главная опора для человека — родная земля, говорит Мережковский и сравнивает изгнанничество Данте с русским изгнанничеством и его муками после революции: «Одна из тягчайших мук изгнания — чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, висящий на веревке, полуудавленный, который хотел бы, но не мог удавиться совсем, и только бесконечно задыхался бы. Нечто подобное испытывал, должно быть, и Данте в первые дни изгнания, в страшных снах, или даже наяву, что еще страшнее, как будто висел в пустоте, между небом и землей, на той самой веревке св. Франциска, на которую так крепко надеялся, что она его спасет и со дна адова вытащит. "Вот как спасла!" — думал, может быть, с горькой усмешкой; не знал, что нельзя ему было иначе спастись; нужно было висеть именно так, между небом и землей и на этой самой веревке, чтобы увидеть небо и землю, как следует — самому спастись и спасти других той Священной Поэмой...» (Т. 1. С. 137). Глава «Данте изгнанник» вся написана на двойном прочтении — горестной судьбы Данте и тех русских людей, для которых стало высшей мукой «вспоминать счастливые времена в несчастии». Уже в первой фразе этой главы читаем: «"По миру пошли они, стеная, одни — сюда, а другие — туда", — вспоминает летописец Дино Компаньи об участи флорентийских изгнанников, Белых» (Белых гвельфов, среди которых был и Данте).

В эмиграции Мережковский понял и в книге о Данте запечатлел, что изгнание — страшная, гнусная болезнь, подобная проказе. От изгнанников пахнет бедностью, несчастьем, унижением. Как здоровые бегут от прокаженных, так счастливые, имеющие родину, бегут от несчастных изгнанников. «Родина для человека, как тело для души. Сколько бы тяжелобольной ни ненавидел и ни проклинал тела своего, как терзающего орудия пытки, избавиться от него, пока он жив, он не может... "Сколько бы я ни ненавидел ее, она моя, и я — ее", — это должен был чувствовать Данте, проклиная и ненавидя Флоренцию» (Т. 1. С. 144—145). И чем больше поэт ненавидит отчизну, тем больше любит, ибо вечная мука изгнания — это извращенная любовь-ненависть изгнанников к родине, проклятых детей — к проклявшей их матери: «О бедная, бедная моя отчизна! Какая жалость терзает мне сердце каждый раз, как я читаю или пишу о делах правления!» (Т. 1. С. 146).

Цель «Комедии» («Божественной» ее стали называть после смерти Данте) за-

ключается, по словам ее автора, в том, чтобы «вывести человека из состояния несчастного, в этой жизни (земной), и привести его к состоянию блаженному» (Т. 2. С. 17). Однако, считает Мережковский, судя по тому, что происходит в нынешнем мире, главной своей цели — изменить души людей и судьбы мира — Данте не достиг: «Созерцатель без действия, Колумб без Америки, Лютер без Реформации, Карл Маркс без революции, он и после смерти такой же, как при жизни, вечный изгнанник, нищий, одинокий, отверженный и презренный всеми человек вне закона, трижды приговоренный к смерти» (Т. 1. С. 11). Мережковский пишет, что Данте — «еретик неосужденный». Его страшный суд над церковью, полагает писатель, несомненен: «Кто в самом деле усомнится, что если бы Петр увидел, что происходило в Церкви за тринадцать веков до времени Данте и в последующие века, он покраснел бы от стыда и сказал бы то, что говорит у Данте:

«Какого славного начала
Какой позорнейший конец!» (Т. 2. С. 110).

«Божественная комедия» построена на символике цифры «три» как воплощении мира. Число «два» символизирует, по Мережковскому, войну. Ибо два врага: богатые и бедные — в экономике; два народа — свой и чужой — в политике; два начала, плоть и дух — в этике. Между Двумя — война бесконечная. Чтобы окончилась война, считает Мережковский, нужно, чтобы Два соединились в Третьем: два класса — в народе, два народа — во всемирности, две эпохи — в святости. Когда два начала соединяются и примиряются в третьем, то они уже Одно — в Трех и Три — в Одном. Если правящее миром число — Два, то мир есть то, что он есть сейчас: бесконечная война; а если Три, то мир станет в конце концов миром. И отсюда конечный вывод о догмате Троицы, который всегда открывался в созерцании, и только у Данте он открывается для действия. Цель его выражается тремя словами, понятными всегда для всех и везде: Мир, Хлеб, свобода. Хлеб — от Отца. Мир — от Сына. Свобода — от Духа. Еще в своей первой лекции в Париже 16 декабря 1920 «Большевизм, Европа и Россия» Мережковский говорил о тройном обмане большевистских лозунгов, использовавших эти вечные тезы: «Мир, хлеб, свобода». Однако на деле они обернулись в Совдепии «войной, голодом и рабством». В романе о Данте, мечтая о «будущей свободной России», Мережковский вновь вернулся к этой теме, которой и завершает свою книгу.

Сравнивая Данте с Гомером, Шекспиром и Гете, Мережковский отмечает, что эти трое — созерцательны, центробежны» идут от себя к миру, тогда как Данте «центростремителен» — идет от мира к себе и к Богу. Творчество Данте, как и вся его жизнь, есть нечто по степени напряженности единственное в мире. «Более напряженного, чем Данте, я не знаю ничего», — приводит Мережковский слова Томаса Карлейля (Т. 2. С. 53). Это напряжение определяет не только стиль, но и жанр философского романа Мережковского. Для Данте это напряжение началось в девять лет, когда он влюбился в девочку Беатриче. Эта любовь и воздвигла все здание «Комедии», определила ее философию, образность и символику. Любовь предначертала потаенный смысл «Комедии», который с тех пор разгадывают комментаторы.

О «явлении Новой Церкви» Данте слышал в юные годы от учеников и последователей монаха Иоахима Флорского. Утверждая новую Церковь в Третьем Царстве Духа, Данте выступает против римской церкви изнутри, тогда как Лютер три века спустя выступил против нее только извне. Пророческое дыхание дантовой «Комедии» идет от Иоахима Флорского, который учит: «Дни Римской Церкви сочтены: новая Вселенская Церковь воздвигнута будет на развалинах старой Церкви Петра» (Т. 2. С. 114). За семь веков до нас, пишет Мережковский, Данте увидел надвигающийся ужас Последней Войны, ад, подымающийся из-под земли подобно гигантскому взрыву. «Завтра начнется вторая всемирная война, в которой накопленные человечеством за десять тысячелетий так называемой "культуры", "цивилизации" сокровища погибнут бессмысленно, — и отвечать будет некому, жалеть — не о чем, потому что все они — только бывший и будущий прах» (Т. 2. С. 35).

Современники не восприняли по-настоящему роман Мережковского, вышедший в канун второй мировой войны. Рецензент последнего номера журнала «Русские записки», обозначенный инициалами Я.Л.,

назвал книгу «тенденциозной апологией», которая «даже не для всех верующих обязательна» (1939. № 20/21. С. 204).

А.Н.Николюкин

«Pascal» (Paris: Grasset, 1941); **«Luther»** ~Paris: Gallimard, 1941); **«Calvin»** (Paris: Gallimard, 1942).

«Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль» (Брюссель: Жизнь с Богом, 1990; Нью-Йорк, 1991; Томск, 1999). Посмертно печаталось *В.А.Злобиным*: «Жизнь Паскаля» (В. 1949. № 5, 6; 1950. № 8) и «Что сделал Паскаль» (НЖ. 1967. № 87). Книга «Реформаторы» написана в 1937—1939. Трилогия отражает идеи Мережковского о наступлении Царства Божия на земле путем реформации существующих Церквей в единую экуменическую Церковь, о возрождении человека через воссоединение с Богом. Лютер, Кальвин, Паскаль для Мережковского — предтечи новой экуменической Церкви, повернувшиеся от церковного догмата к Личности Бога Живого, сумевшие понять, что историческая Церковь меньше Христа, потому что «не Он от Нее, а Она от Него», стремившиеся послужить сначала Богу, и лишь потом Церкви, для которой свобода значит мятеж и отпадение от Христа. Реформаторы утверждали личность, стараясь внешнее, церковное, общее вновь сделать внутренним, единственным, личным, пытаясь восстановить прерванную связь человеческой личности с Божественной личностью Христа. «Лютер и Кальвин были только на пороге Вселенской Церкви под знаком Двух, а Паскаль в нее вошел под знаком Трех», — считает Мережковский (с. 76). Главный вопрос Реформации, по Мережковскому: «Кто видимый, присутствующий на земле в веках и народах, глава вселенской Церкви — Папа или Христос?» (с. 63). Лютер верил в Царство Божие только на Небе, а на земле видел Царство Дьявола. Он допустил насилие и тем самым связал Реформацию с революцией: «Революция есть кровавое половодье Реформации... Сам Лютер соединил их нерасторжимою связью, — когда сказал о слугах Папы, действительного или мнимого Антихриста: "Руки наши омоем в их крови"» (с. 97). Кальвин пытался утвердить теократию — Царство Божие на земле. Но он возвысил государство до Церкви, приняв насилие как «вечную правду Бога». Свобода и Благодать были подменены Законом, Завет Святого Духа Ветхим Заветом, милость Сына всемогуществом Отца. Решая вопрос о предопределении, Кальвин утверждает — спасение даровано только избранным. Отказ от свободы и учение о предопределении — грехи Кальвина. Паскаль утверждает вечное присутствие Христа в мире. Для него истинной Церкви еще нет на земле. Христос-Освободитель разрешит противоречия мира и спасет всех, так как все люди искуплены Христом. Философия Паскаля — гармония противоположностей, согласующихся под знаком Божественной Троицы. Причину нивелировки человеческой личности Мережковский видит в безверии и неукротимом стремлении человека наших дней к равенству без свободы и вопреки ей. Пример равенства без свободы, обернувшегося рабством, для Мережковского — социалистическое государство, которое философ ставит на одну ступень с фашистским и считает воплощением абсолютного зла на земле. «Мера личности — качество, а наша мера — количество. Свойство личности — неповторимость, единственность, а наше свойство — повторения бесконечные. Главная воля наша — быть похожими на всех больше, чем муравей похож на муравья или один древесный лист на другой, быть похожими, как одна водяная капля похожа на другую. Воля наша — быть не цельными, а частью, не единицей, а дробью: сначала органической клеткой огромного государства, народа, племени, а потом механическими атомами той мертвой глыбы вещества, которой нам кажется мир. Как сильна в наши дни эта воля к безличности, видно из того, что на обоих полюсах нашей государственности — в коммунизме и фашизме — в самовластии всех над одним и самовластии одного надо всеми, — воля эта господствует одинаково. Противоположнейшие идейности во всем — фашизм и коммунизм — сходятся только в одном — в воле к безличности. Левая рука, может быть, не знает, что делает правая: та разрушает, эта создает; но обе все-таки делают одно и то же дело: борются с Личностью, как с исконным врагом своим; подавляют ее как ненужную для себя или вредную силу» (с. 4). Ни одно современное государство не может обеспечить свободу Личности, считает Мережковский. В тоталитарном социалистическом или фашистском го-

сударстве Личность полностью уничтожена, в демократическом буржуазном государстве — подавляется. Только Церковь Христа в любви и свободе может сохранить Божественную Личность человека. Теократия — идеал Мережковского. Лишь с наступлением Третьего Завета — Царства Святого Духа-Матери Личность получит полную свободу и обретет свои Божественные черты. Царство Божие — общество совершенных людей, соединенных в Духе с Богом, должно наступить на земле. Государство же личность игнорирует, «в лучшем случае, личности не видит, а в худшем — казнит. Церковь ставит Личность во главу угла, потому что сам Основатель Церкви есть первое и последнее, никогда не превзойденное и непревосходимое явление божественно-человеческой Личности ... Высшее в Государстве — закон, то есть в последнем счете, насилие над Личностью. Высшее в Церкви — Любовь, то есть, в последнем счете, воскрешающее освобождение Личности. Государство приносит человека в жертву себе; в Церкви приносит в жертву Себя за человека Тот, Кого весь мир не стоит» (с. 5). Однако Церковь, разделенная на множество ветвей, бессильна в своем разделении. Живой Христос забыт, помнится только «закованный в ризы», окруженный мертвыми догмами канона. Чтобы привести человека в Третье Царство Духа, Церковь должна очиститься и покаяться, узнать Христа по плоти, соединиться в любви к Нему. «Наше разделение есть величайший из соблазнов мира... Все мы должны устыдиться и покаяться в том, что довели Церковь нашим грехом до такого бессилия», — пишет философ (с. 23). Соединить все ветви христианства сумеет православная Церковь. Она, считает Мережковский, должна стать объединяющим началом для всего христианского человечества: «Иоанн кончит "великую распрю" Петра и Павла в веках и народах; две расколовшиеся половины христианского Запада, две Церкви, католическую и протестантскую, соединит христианский Восток — Православие, но уже не прошлое и не настоящее, а будущее — Церковь Иоанна в Третьем Завете Духа» (с. 27). Главное чаяние Церкви должно быть о наступлении Царства Святого Духа и о создании всемирного человеческого братства: «Только тогда, когда все три разделившихся Церкви — Петра, Павла, Иоанна — Римское Католичество, Протестантство и Православие — скажут вместе: «Дух святой, прииди!», только тогда будет Единая Вселенская Церковь» (с. 28).

О.В.Кулешова

«Испанские мистики: Святая Тереза Иисуса. Святой Иоанн Креста. Маленькая Тереза» (Брюссель: Жизнь с Богом, 1988; Томск, 1998). Отрывки опубликованы *В.Злобиным.* (В. 1959. № 92, 93; НЖ. 1961. № 64, 65; 1962. № 69). «Маленькая Тереза» опубликована отдельно в 1984 (Ann Arbor). Последняя трилогия Мережковского, созданная в жанре романов-биографий или житий, выражает взгляды писателя на будущее духовной культуры человечества. XX в., отвергнув Христа и божественные прозрения интуиции глубинного «ночного сознания», руководствуется поверхностным знанием «сознания дневного», — считает Мережковский. Человеческая личность ограничена слепой верой во всемогущество науки и утратила веру в собственные возможности интуитивно-божественных прозрений: «Знание или, вернее, та низшая часть его, в которой изучаются только законы действующих в мертвой материи механических сил, заменяет людям сейчас то, чем некогда была для них энергия. Люди наших дней верят в сверхъестественную силу знания почти так же слепо и грубо-невежестенно, как дикари — в колдовство» (с. 152). Опыт святого Иоанна Креста — опыт «ночного сознания», прозрений интуиции указывает современному человеку иной путь: «Разум должен освободиться от себя самого и отказаться от понимания, чтобы достигнуть Бога верою. Не понимая, человек больше приближается к Богу, чем понимая» (с. 220). Господство безличного научного знания и всемирное отступление человечества от Бога приводит, по мысли Мережковского, к полной утрате личности и замене ее безбожной тоталитарной государственностью: «Бог есть Личность, — этот опыт Христианства и всего духовного движения, подводившего человечество к христианству, нужен, как никому, людям наших дней, когда бытию человеческой личности угрожает в тоталитарной государственности, воплощенная так как нигде и никогда в истории Человечества, воля к Безличности» (с. 147). Для Мережковского

личность является абсолютной ценностью и, только возвратившись к ней, а значит и ко Христу, человечество сумеет войти в Царство Божие, ибо «камень, отвергнутый строителями тоталитарной государственности, — Божественная Личность Христа, — и есть тот вечный гранит, на котором человеческая Личность непоколебимо основана» (с. 149). Отступая перед Божественной Личностью, Безличность неминуемо будет побеждена: «Рано или поздно, в мире духовном произойдет нечто подобное тому, что произошло в мире физическом при "расщеплении атома"... взорвана будет стальная броня безличной государственности разрядом бесконечных сил, заключенных в атоме неистребимой Личности, и чем крепче была сжимавшая ее броня, тем сокрушительнее будет взрыв» (с. 148). Только Любовь и вера во Христа сумеют сокрушить Безличность, спасти человечество от гибели: «Самое личное из всех человеческих чувств — любовь, потому что только любящий видит в любимом то единственное и неповторимое в вечности и потому драгоценнейшее, что делает возможного человека действительным, делая его личностью. Эта-то единственность человеческой личности и есть признак ее Божественности, потому что Бог един. Но Он же есть и Любовь: вот почему величайшее в мире явление Личности — Христос, есть и величайшее явление Любви» (с. 150). Внутренняя борьба человека для Мережковского является вехой духовной эволюции человечества, частью общего единоборства против небытия. Святая Тереза Испанская, святой Иоанн Креста и Тереза Лизьеская любовью и духовным подвигом приблизили современного человека к бытию в Боге и с Богом, считает писатель. Их судьбы воплощают идею Богосупружества, отражающую в полной мере взгляды Мережковского на пол и его роль в духовной эволюции мира. По Мережковскому, пол свят, потому что Бог создатель пола. Сексуальная любовь может привести к спасению человека, восстановив утерянный союз двух индивидуальностей, возвысив их к одному идеалу и абсолютной индивидуальности. Преображение пола неминуемо должно привести к оправданию плоти духом. «Человек должен принять Христом освященную плоть» (с. 76). «Физический аспект любви можно, и должно, принять только в свете влюбленности, красоты, свободы, то есть "в Третьем", во Христе. В Третьем врожденное противоречие между духом и плотью исчезает, так как плотская любовь, святое чувство влюбленности, берет свое начало в Боге, проходит через Него и в Нем же находит свое завершение. "Тайна двух", единство двух в акте физической любви, объемлющее их душу, дух и плоть, делает их частью "сияющего Божественного круга". Святая Плоть и Святой Дух не противоположны друг ко другу — они являются полюсами одной и той же истины: не язычество и Христианство, а две разные части Христианства» (с. 78). Отсюда высшая точка освящения плоти для человека — Богосупружество — соединение человека с Богом в любви путем достижения экстаза. «Экстаз есть начало Царства Божия не только для каждого человека в отдельности, но и для всего человечества» (с. 86). Человеческий брак — знамение, символ теогамии, Богосупружества. «Полная Личность — не в духе и не в плоти, а в соединении духа с плотью: вот почему Личность достигает полноты своей не в одном духовном и не в одном плотском, а в духовном и в плотском вместе — соединении брачной любви» (с. 150). Святая Тереза в опыте Богосупружества соединяет высшую точку экстаза с огненной точкой пола. Чувственность и тело участвуют в порывах экстаза. Происходит плотское познание Христа. Современное человечество разделило Бога и пол. Святая испытывает любовь «возвышенной плоти» (с. 76). Мережковский говорит о появлении «духовной плоти» и создании Церкви Плоти Святой и Духа Святого. Брачное соединение человека с Богом, по Мережковскому, — высшее утверждение человеческой личности, где «воля к личности» достигает крайнего напряжения. Только божественный экстаз может победить демонический экстаз войны, поскольку мир человечеству может дать только Христос. Социализм же — величайшая попытка человечества устроиться на земле без Бога. Историческая церковь для Мережковского меньше Христа, поэтому «будущее — Церковь Вселенская — всемирно-историческое действие Трех, Отца, Сына и Духа, начнется только тогда, когда кончится настоящая Римская Церковь — всемирно-историческое действие Двух, Отца и Сына (с. 320).

О.В.Кулешова

«Тайна Русской революции: Опыт социальной демонологии» (М.: Русский путь, 1998). Книга Мережковского создавалась в канун второй мировой войны, «в дни землетрясения, — как говорит он сам, — так что писавший не знал, кончит ли писать или не кончит», с. 19). Издание ее не было осуществлено из-за начавшейся войны, а затем и смерти писателя. Рукопись сохранилась в архиве Л.М.Лифаря (1906—1982), в наше время поступила в Библиотеку-фонд «Русское зарубежье» (Москва) и подготовлена к печати А.Н.Богословским. Мережковский анализирует развитие революционной идеи («революционной демонологии»), парализовавшей Россию в XX в.: «Если царство русских коммунистов так прочно и длительно («Царствию нашему не будет конца», — предсказывали они уже в первые дни после Октября), то лишь потому, что вся борьба с ними велась и доныне ведется только на социальной поверхности, а не в той религиозной глубине, где заложено основание этого царства» (с. 87). Выступая против иллюзий Запада относительно Октябрьской революции, Мережковский писал: «Если революция есть движение вперед, освобождение народа, то дело русских коммунистов вовсе не революция, а такая реакция, такое движение назад и порабощение народа, каких еще никогда не было за память истории. Иго русских царей по сравнению с игом русских коммунистов было легче пуха; рабство от тех по сравнению с рабством от этих было невообразимой свободою» (с. 113—114). Мережковский обращается к наследию русской классической литературы — Гоголю, Тютчеву, Достоевскому, Толстому: «Если пророчество Достоевского исполнилось с такою чудесною точностью о том, что для нас теперь уже было и есть в России, то очень вероятно, что оно исполнится с такою же точностью и о том, что будет. Или другими словами: если Достоевский верно угадал, как "бесы" вошли в русский народ, то очень вероятно, что он угадал так же верно и то, как они из него выйдут» (с. 107). Будущее России Мережковский видел в освобождении от коммунистической тирании: «И умирающий Блок в те дни, когда почти сошел с ума от ужаса, поняв, что "Двенадцать" писал не он, а его "Двойник", — предсказывал в предсмертном дневнике своем: "Все еще будет хорошо; Россия будет счастлива"... Россия гибнущая, может быть, ближе к спасению, чем народы спасающиеся; распятая — ближе к воскресению, чем ее распинающие. Вот почему сквозь бесконечную скорбь русских изгнанников слышится надежда бесконечная: «Она не погибнет, — знайте! / Она не погибнет, Россия. / Они всколосятся, — верьте! / Поля ее золотые» (с. 131).

А.Н.Николюкин

МИЛЮКОВ Павел Николаевич (1859—1943)

«Очерки по истории русской культуры»: Юбилейное издание: В 3 т. (Париж: Современные записки, 1930—1937; М., 1993—1995. Т. 1—3). Впервые «Очерки» вышли в 1896—1903 в четырех томах в издательстве «Мир Божий» и стали попыткой раздвинуть понятие культуры, включая в него археологию, этнографию, лингвистику, историю хозяйства, социального быта, политических учреждений и политической мысли, историю культуры в узком смысле этого слова, историю церкви, школы и науки, литературы, искусства, философии. Очерк о русской литературе был включен в первую часть второго тома «Юбилейного издания» (Париж, 1937. Т. 2: Вера. Творчество. Ч. 1: Церковь и религия. Литература). Под общим названием «Церковь и творчество» (очерк шестой) публиковались два раздела: 1. Секуляризация литературы. Классицизм и романтизм; 2. Литература революции и возвращение к реализму. В предисловии «От автора» ко второму тому (ч. 1) Милюков отмечал, что «поставил своей задачей довести фактическое изложение «Очерков» до момента их выхода в свет» (с. XIII); но «главная новость» заключалась в изложении «событий и фактов культурной жизни последнего тринадцатилетия» (с. XV). В эмиграции были дописаны материалы о русской до- и послереволюционной литературе. Основной свой вывод Милюков формулирует так: «Историческая ткань культуры не прервана... Навстречу разрушению идут... начатки новых творческих процессов, стремящихся притом связать себя с достижениями прошлого» (с. XV). «Останавливая рассказ об эволюции литературного творчества в советской России на полуслове», Милюков признает, что и в «чрезвычайно трудных обстоятельствах русская ли-

тература, взятая в целом, не утратила жизненности и внутренней силы сопротивления» (с. 452). Автор приводит библиографию работ о советском периоде литературы; помимо русских, рекомендуются и некоторые зарубежные источники.

На выход «Очерков» в разное время неоднократно откликались историки, философы, публицисты, и только один *М.Слоним* выделил для анализа литературный материал. В статье «П.Н.Милюков о русской литературе» (Воля России. 1931. № 1/2) критик подчеркнул, что «это первый в эмиграции труд, пытающийся дать очерк пореволюционного творчества и предлагающий читателю огромный фактический материал»; Милюков сумел «понять и оценить большинство писателей советской России. Он подошел к ним без политических предвзятых идей, так искажающих суждения большинства эмигрантских критиков» (с. 109—110). Эти качества особенно заметны, считает Слоним, «на общем фоне эмигрантского невежества или высокомерия»; поэтому людям, которые «с необыкновенной развязностью отрицают пореволюционную культуру, а советское искусство считают «большевицкой выдумкой» или «нездоровым наростом», весьма полезно было бы прочесть книгу П.Н.Милюкова» (с. 100). Характерно, что в «Очерках», замечает Слоним, подробно описаны даже третьестепенные произведения советских авторов, тогда как эмигрантской литературе не нашлось в них места. Одобряя основную идейную позицию Милюкова, признавая меткость отдельных характеристик, Слоним в своей статье-рецензии все же отметил, что «обзор» советской литературы у Милюкова не состоялся: «Говоря о литературной современности, о Бабеле или Леонове, о серапионовых братьях или пролетарских поэтах, П.Н.Милюков не может быть историком: содержание его образа еще не поддается историческому исследованию. Историко-прагматический метод оказался тут бессилен, и автор принужден изменить ему: недаром глава о советской литературе наполовину состоит из пересказа отдельных произведений, чего П.Н.Милюков совершенно не делал, когда речь шла о литературе XIX в.» (с. 101). Анализируя XIX в., он привлекал литературный материал для иллюстрации философских, исторических взглядов, общественных течений, социальных процессов; литература рассматривалась «как часть национальной культуры, в рамках общего исторического развития» (с. 104). Предметом дискуссии в статье М.Слонима явился «основной вопрос для историка культуры — прервана ли русская культурная традиция революцией». Но для решения этой проблемы «необходимо ответить на другой вопрос: в чем заключалась русская литературная традиция?» (с. 105). По мнению Слонима, Милюков не дает на эти вопросы точного ответа; однако «отдельные замечания заставляют предположить, что основное направление русского искусства он видит в «художественном реализме» (с. 106). Слоним видит главную черту в «идейной страстности и напряженности русской литературы; по его мнению, эта «идейная традиция, которая в подпочве своей соответствует определенным национальным чертам русской интеллигенции... не прервана революцией. В советской литературе есть значительное количество произведений, идущих в русле идейной напряженности, гуманизма, этичности — составляющих духовную основу русской художественной традиции. Таковы, например, *Замятин*, Леонов, Бабель, Олеша, Пильняк, Тихонов, Пастернак, или Фадеев, Вс. Иванов и некоторые пролетарские писатели» (там же). В советской России, в трудных условиях, «медленно создается и формируется новое литературное напрвление... серьезные и крупные писатели будут все дальше уходить от классической школы русского реального романа в сторону углубленного психологизма, лирической исповеди или какого-то нео-романтизма. Во всяком случае, все эти возможности таятся в современной литературе, и это опять-таки залог каких-то новых культурных смен в духовной жизни России. Но о них мы почти ничего не находим в книге П.Н.Милюкова» (с. 109), — заключает Слоним.

А.А.Ревякина

«Живой Пушкин (1837—1937): Историко-биографический очерк» (Париж: Родник, 1937; М., 1997). Книга публиковалась предварительно в газете «Последние новости». Основным содержанием жизни поэта, согласно П.Милюкову, была его постоянная борьба за личную свободу, за «самостоянье». По отношению к своей среде поэт рос быстрее своего времени, и в этом исследова-

тель усматривает личную роль Пушкина и его трагедию. В общем и главном облик Пушкина сложился уже в Лицее, по окончании которого в творчестве поэта появляется политическое вольномыслие. В михайловской ссылке, в обстановке деревенского русского быта, прикосновение к земле сообщило «новую силу гиганту русской литературы». Он становится «основателем русской классической школы, соединившей туманное романтическое понятие "народности" с направлением художественного реализма, в котором русская народность впервые получила возможность выразить себя в литературном творчестве» (с. 104). Три «крепкие нити круто затянули узел на Пушкине: его взаимоотношения с семьей, с Двором и с обществом. Новым и основным элементом этого сплетения были семейные отношения: они определили остальное», — делает свой вывод Милюков, анализируя драму последних лет жизни поэта, когда «не приобретя Двора, Пушкин потерял и либеральную часть публики» (с. 213, 251). Дуэльную историю поэта исследователь трактует как целенаправленное искание смерти. На «гордой вере в исполненное — несмотря ни на что — призвание» Пушкин «строил уверенность в вековой прочности своего "памятника"», и «народная тропа» не заросла к нему потому, утверждает Милюков, что, «вопреки Достоевскому, он не унес с собой в могилу никакой тайны. Мистика великих "миссий" и "всечеловеческих" проблем была ему чужда. Он прост и ясен в своем величии — и потому он велик» (с. 281, 279).

Откликнувшись на книгу П.Н.Милюкова, *Г.Адамович* (ПН. 1937. 20 мая) писал, что автор восстанавливает ужасную несомненную истину о том, что важнейшим в гибели Пушкина стало, по словам А.Блока, «отсутствие воздуха». Пушкин «дорог Милюкову ясной уверенностью своего государственного сознания», чего были лишены «почти все виднейшие послепушкинские писатели». Критик отметил оригинальность истолкования поэмы «Медный всадник», внушенную характерным для автора исследования «жизненным», а не «отвлеченным» восприятием и ощущением пушкинского творчества: «П.Н.Милюков вспоминает, что ко времени создания поэмы Пушкин в отношении Петра перешел от "изучения и подобострастия" к отрицанию. Задуманную им историю Петра он написать не мог не только потому, что Петр придавил его как "исполинское изваяние", но и потому, что исполин кое в чем стал казаться ему "тираном", "самовластным помещиком". Пушкин «бежал от него, как Евгений от бронзового гиганта», создав эту «зловещую и провидческую аллегорию на собственную судьбу», — так Адамович выделяет главное в трактовке Милюкова. И «живой» Пушкин, встающий из биографического рассказа, — «этот Пушкин, со своим гением и своими слабостями, со страстями и грехами, властно исправляет многие домыслы и искажения последних десятилетий». Обращаясь к возражению автора книги словам Достоевского о пушкинской «тайне», унесенной с собой в могилу, Адамович утверждает: «Никогда не будет окончательно решено, кто прав, потому что каждый находит и вычитывает у Пушкина свое, в соответствии со своей склонностью к «тайнам», «взлетам» и «безднам» или наоборот — с отталкиванием от них».

Н.К.Кульман, историк, профессор Сорбонны, признав, что «Пушкин вышел действительно живым», а книга Милюкова — «лучшее и наиболее интересное, что появилось в литературе о целом Пушкине», не согласился, в отличие от Адамовича, с толкованием основной идеи «Медного всадника», где «действительно изображен бессильный бунт малозаметной личности против Петра, но в этом бунте нельзя видеть бунта самого Пушкина «против попытки возвеличить деспота» (СЗ. 1937. № 64. С. 469). Однако критик всецело присоединился к мнению Милюкова по острому вопросу о стихотворениях «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», встреченных резким осуждением даже со стороны ближайших друзей поэта (П.А.Вяземского, А.И.Тургенева). Пушкин был в данном случае «выразителем русского общественного мнения, возмущенного взрывом ненависти в некоторых странах Европы к России в связи с польским восстанием, и обнаружил большую смелость собственного мнения, — пишет Кульман. — Свободное мнение Пушкина совпало с взглядами правительства, но это совпадение в намерения Пушкина, конечно, не входило. Такое толкование и исторически верно, и вполне соответствует нравственному облику Пушкина» (с. 470). Критик отметил и одну из причин бессмер-

тия поэта, выделенную Милюковым: «Он не связал своей посмертной судьбы ни с какой из тех доктрин, которые возникали и отживали свой век в зависимости от менявшихся условий жизни и состояний нашего знания. И поэтому он не смертен. Он описал жизнь, как она есть, и человеческие чувства, как они были, есть и будут. Поэтому он всем понятен и классичен...» Обращаясь к читателям, которым, возможно, покажется, что автор не сказал всего о Пушкине, Кульман призывает их вспомнить слова В.О.Ключевского: «О Пушкине всегда хочется сказать слишком много, всегда наговоришь много лишнего и никогда не скажешь всего, что следует». П.Н.Милюков же в своей книге «сказал хорошо, с большой любовью к поэту и увлекательно», — делает свой вывод критик.

Т.Г.Петрова

МИНСКИЙ Николай (Виленкин Николай Максимович) (1855—1937)

«Кого ищешь?: Мистерия» (Берлин: Мысль, 1922). Мистерия явилась отзвуком давних декадентско-символических пристрастий Минского, его верности «меонистической» (от «меон» — несуществующее) философии, объявлявшей духовное и умозрительное («несуществующее») начало более существенным, чем вещественный, видимый, телесный мир. В отликах и на другие произведения Минского, написанные в эмиграции, в частности на сборник «Из мрака к свету» (1922), отмечалась его приверженность идеям символизма: мистическое устремление «ввысь, в космические пространства» и поиски «вечно-женственного на земле, утверждение идеала, своего бытия и "я"...» (Новая русская книга. 1923. № 1. С. 23). Находясь в эмиграции, писатель и сам считал «главным» для себя «объяснить свою позицию в отношении к характеристике, данной ему С.Венгеровым», присвоившим ему «печальное титло отца русского декадентства» (Новая русская книга. 1922. № 8. С. 39). «Мне отрадно думать, — пояснял Н.Минский, — что впервые у нас культ абсолютной личности провозгласил я... Оттого, быть может, все наши модернисты, начиная от символистов, акмеистов, и кончая футуристами, эгофутуристами и имажинистами, так мне дороги... Для меня лично одиночество меонистических переживаний и «Вечных песен» было величайшим, быть может, единственным счастьем жизни... Мне казалось, что в мире трагической жизнерадостности, в мире всеоправданий мне удалось достигнуть некоторых вершин, куда раньше меня не ступала мысль человеческая» (Там же. С. 41).

Эти признания, произнесенные в 1922, по-своему подтверждает драма «Кого ищешь?», написанная в том же году. Ее главный конфликт — столкновение, борьба «плоти» и «духа», а вместе с этим — поиски ответа на вопрос: «Что надо считать реальным — вымышленную ли мысль или осязаемость плоти и ее радости?» В провинциальном городе живет ученый Борис, полностью погруженный в изыскания. Он любит свою жену Анну, но исключительно духовно, платонически. После долгой разлуки в город приезжает их друг Андрей — давний соперник и полная противоположность Борису. Тот увлечен гимнастикой, фехтованием и т. п.; не мудрствуя лукаво, он воспринимает все радости земной жизни. Андрей не может примириться с тем, что любимая им женщина томится рядом с «хилым мыслетвором». Однако с приездом Андрея и Борис начинает понимать, какая глубокая пропасть между ним и Анной, неудовлетворенной физически и чувствующей к мужу лишь духовное тяготение. Борис решает уйти из жизни и принимает яд. В соответствии с меонистической идеей Минского, физическая смерть (небытие) Бориса — это только начало вечной его жизни, торжество его духа; ведь после него остается главное — созданный им философский труд «Кого ищешь?» «Если хотите найти его, ищите здесь, в этих листах», — замечает один из персонажей пьесы. И хотя с первого взгляда кажется, что «плоть» (Андрей) одержала победу (Борис физически перестает существовать), но «идея мистерии, глубокое ее внутреннее содержание, вся эта неуловимая игра полутонов и намеков говорит о другом — о вечной, сияющей в веках победе духа, о торжестве мысли, временно находящей приют в человеческой плоти», — подчеркивал Ю.Офросимов (Новая русская книга. 1922. № 9. С. 18—19). Рецензент также отмечал, что пьеса «выдержана в

стройных диалогах и представляет интересный материал для сценического воплощения» (там же).

А.А.Ревякина

МИНЦЛОВ Сергей Рудольфович (1870—1933)

«Царь Берендей» (Берлин: Медный Всадник, [1923]) — первый роман Минцлова, созданный в эмиграции, назывался критиками в числе лучших его произведений. А.Я.Левинсон определил его как русскую «Атлантиду» (Звено. 1923. 29 окт.). И.Демидов в статье памяти Минцлова утверждал: «Сравнение верное, к нему надо лишь добавить, что "Атлантида" — вымысел, а «Царь Берендей» — действительная жизнь» (ПН. 1933. 19 дек.). Написанный в 1919 в Париже роман переносит читателя в 1850 в Сибирь. Главные герои — Гриша Ананьев, старший приказчик купцов Ананьевых Веденей Саввич, Длинный Нилка да Микита Леший — отправляются из Красноярска в Урянхайский край к купцу Вабилину, чтобы забрать данные пятнадцать лет назад в долг пять тысяч серебром. Сюжет книги — повествование о полном опасностей и неожиданностей путешествии по Сибири, — позволил рецензентам характеризовать ее как «роман с приключениями». «В русской литературе почти не существует так называемого «романа с приключениями» — полная противоположность литературе английской и французской, — подчеркивал критик «Руля». — Как бы там ни было, нет правил без исключения и к числу таких исключений — правда еще очень немногочисленных, — принадлежит роман С.Р.Минцлова «Царь Берендей» (В.Е.Ш. // Руль. 1923. 21(8) окт.). Отталкиваясь от фольклорной модели построения сюжета, Минцлов возвращается к фольклорному пониманию героя. Хождение в царство неведомое к царю Берендею — так называют купца Вабилина — за богатством да за невестой выявляет силу, удаль и веру глубокую русского человека, начало богатырское. Наедине с природой, наедине с миром, не скованный «условностями» социального, человек преображается: «Перед читателем неожиданно открываются такие картины русской жизни, о которых он и не подозревал, и он узнает иные стороны русской души — волевые, напряженно действенные, после которых начинаешь с скептицизмом относится к ходячему мнению о том, что русские — это сплошь типы Достоевского, лишние люди, Обломовы и чеховские герои» (там же). Роман не просто возвращает в прошлое, он напоминает о том, каким должен быть человек, восстанавливает утраченную в суете мирской связь человека и Бога. Зачаровывает тайга, сталкивает с «предвечностью», и уж глаз от нее отвести невозможно. Воспевая Вечное в человеке, Минцлов воспевает Вечное и в природе: «А уж и день — истинный праздник был! Яркий, ясный, ангелам в такие дни самый лет! Богатырем кажный человек себя в них чувствует: все по плечу, все по розмаху!» (с. 27). По мнению Н.Лидарцевой, лучшие страницы романа, «самое сильное, исключительно красочное и поэтичное место» — глава, посвященная тайге и преданию об ее возникновении (Дни. 1923. 7 окт.). «Но что наиболее чарует в книге — это описание дикой и богатейшей сибирской природы», — признавался С.Шпанов (Студенческие годы. 1924. № 2(12). С. 35). В романе отразились собственные впечатления Минцлова от путешествия по Сибири и Урянхайскому краю, куда он ездил в секретную командировку по поручению Переселенческого управления Министерства земледелия и землеустройства. Строки, написанные в Париже уже после революции, можно считать авторским признанием: «Ни описать, ни вздумать, что такое тайга зимой! Кто хоть раз повидал ее, тот к морю ли теплому, в сады уйдет жить, в города ли в самолучшие, но и в палатах белокаменных и из-за кустов розовых все будет завороженная царевна-тайга тому Ивану царевичу мерещиться» (с. 36). Возвращала к прошлому, к исконному, к настоящему и певучесть сказа, образность языка, напоминавшая критикам былинный слог. «В наши дни, когда разные литературные "заумники" измываются и над языком русским, и над нервами читателей, за такую книгу можно сказать автору искреннее спасибо», — писал С.Шпанов (Там же. С. 35).

Д.Д.Николаев

«Далекие дни: Воспоминания, 1870—90 гг.» (Берлин: Сибирское книгоиздательство, [1925]). Первая книга изданного в эмиграции мемуарного цикла С.Р.Минцло-

ва рассказывает о том, как рос и воспитывался будущий писатель, о его родителях, о детстве, прошедшем в Рязани и в Москве, на Поварской, а затем на Остоженке, о учебе в Казенном реальном училище на Б. Никитской, о годах, проведенных в Аракчеевском кадетском корпусе в Нижнем Новгороде и в Александровском Военном училище в Москве. «От многих воспоминаний, которые в таком изобилии появляются в наши дни, книга С.Р.Минцлова выгодно отличается тем, что с интересом читается от первой до последней страницы, — утверждал рецензент газеты «Дни». — Это тем более является ее достоинством, что ни о каких особо примечательных событиях своей жизни автор не рассказывет — если он и преследовал какие-либо исторические задачи, то разве лишь в том смысле, что хотел закрепить ушедший в прошлое быт восьмидесятых и девяностых годов прошлого столетия» (1925. 29 марта). Жизнь быстро убедила Минцлова, «что если «мир» и имеет что-либо для нашего брата, то разве фигуру из трех пальцев», но в ту пору, что описывается в книге, ему еще, как и всем мальчуганам, казалось, будто «весь мир готов к нашим услугам» и стоит лишь захотеть — «сейчас же явятся к нам золотые горы» (с. 144). Именно ощущение радости бытия и стремится передать писатель. Не случайно, оказавшись на положении эмигранта в Финляндии, где в его имении в Кемере в 1918 и создавалась книга, Минцлов обращается воспоминанием к своей юности, к самому далекому и оттого — самому светлому. «Эта книга — мое минувшее, — признается Минцлов. — Хочется хоть на миг овеять душу тем, что ушло безвозвратно, воскресить его со всеми мечтами, россказнями бабушек и нянек, суеверием и всем, что потом, через много лет, заставляет седые головы тихо улыбаться проносящемуся мимо прошлому» (с. 3). «Это вовсе не только его минувшее: это наше общее минувшее, — утверждал *А.Амфитеатров*. — То самое, которое мы когда-то не ценили и хаяли и о котором вспоминаем теперь, как о светлом солнечном дне» (За свободу! 1925. 16 марта). Хотя писатель сознается, что с детства сохранил навсегда «свойство умалчивать, сам даже не желая того, о вещах, вызвавших хоть несколько неприятное ощущение «(с. 24), в книге речь идет не только о радостях: смерть старшей сестры в шестилетнем возрасте и первые похороны, которые произвели страшное впечатление, разрыв родителей, злоба и раздражение учителей, кончина матери... Тем не менее, рецензент «Родного слова» отмечал, что «автор не любит ни волновать, ни стращать своего читателя», «предпочитает тихо и с любовью листать страницы недавнего и далекого прошлого, незаметно обходя все мрачное и тяжелое, и стремясь дать почувствовать читателю все обаяние прошлых дней» (1926. № 1. С. 27). Факт у Минцлова не давит на читателя; и сочетание грустного и радостного передает подлинное ощущение бытия. «Содержащийся в этих мемуарах протокольно-исторический материал не более формально «достоверен», чем, скажем, материал знакомых читателю «Современных записок» очерков «За мертвыми душами», но это только потому, что материал этих очерков не менее формально достоверен, чем материал этих мемуаров, — писали «Современные записки». — И то, и другое обладает высшей убедительностью, при которой не говоришь: «это жизнь», а при которой говоришь: «это сама жизнь» (1926. № 27. С. 574—575). И воспоминания Минцлова, самые яркие моменты его прошлого — коронация императора Александра III и либеральный кружок, собиравшийся у его отца, сотрудника «Русских ведомостей»; суровые корпусные нравы и вольница «путешествий» по окрестностям; Св. Писание и писаревщина, — все это позволяет лучше понять ту эпоху, когда в одной семье могли сочетаться, с одной стороны — «благоговение к царю и обожание его» (с. 71), с другой — «горячие, страстные речи о необходимости уничтожения царей, превознесение республиканского строя» (с. 209), ту эпоху, которая, «слывет под прозвищем темной и реакционной, но если заглянуть за эти казенные ширмы, то по количеству ярких и талантливых лиц, по кипению мысли и тайной жизни — она окажется самою выдающеюся за весь девятнадцатый век» (с. 209). Из воспоминаний мы узнаем и о том, как у Минцлова появилась тяга к писательскому творчеству, как формировались его воззрения на литературу, какие книги он читал. Он не скрывает иронического отношения к собственным юношеским сочинениям, коих за три года пребывания в кадетском корпусе накопилось столь много, что впоследствии ими

денщик три дня отапливал всю квартиру. Для многих критиков книга Минцлова стала поводом высказать свои взгляды на пути развития русской литературе в целом. «Сравнительно молодая русская литература необычайно богата "воспоминаниями", и в этой области русские писатели достигают глубины и задушености, каких не найдешь ни в какой другой литературе, — писал А.Амфитеатров. — Не потому ли именно, что слишком много было катастроф и перемен в жизни русского народа, а душа его оставалась неизменной и с любовью хранила самое далекое свое прошлое. Этой неизбывной любовью проникнута и книга г. Минцлова» (За свободу! 1925. 16 марта). «С.Минцлов — писатель старомодный. Молодящиеся старички и стариковствующие юнцы современной литературы вероятно в ужас придут от его тугой упрямой старомодности. Но массовый читатель любит и читает С.Минцлова, — утверждали «Современные записки». — С.Минцлов для него. И по одной простой причине: Минцлов хороший русский рассказчик. Он владеет тайной простой медлительной русской речи, потерянной русской литературой за последнюю четверть века. Он не хочет казаться читателю большим, чем он есть, и сделать читателя меньше, чем читатель есть» (1926. № 27. С. 574). «Автор умеет приближать далекое, в дымке элегии воскрешает прошедшее; охотно идешь за ним в русскую не очень глубокую старину и в то русское настоящее, каким являются прекрасно описанные им Волга, Ока, окрестности Нижнего. Хорошо бы С.Р.Минцлову продолжить вереницу своих воспоминаний», — заключал *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1925. 11 марта).

Д.Д.Николаев

«Дебри жизни: Дневник 1910—15 гг.: (Урал. Новгород. Малороссия)» (Берлин: Сибирское книгоиздательство, [1925]) — том мемуаров охватывал период с апреля 1910, когда по семейным обстоятельствам Минцлов покинул Петербург, оставил научную и педагогическую деятельность и взял первое предложенное ему место — в Уфимскую губернию, по осень 1915, когда автор получил призывной лист, предписывающий ему явиться к инспектору ополченских частей. Писатель вспоминает о своей службе в Уфе, в Новгороде, в Черниговской губернии. «Как на экране, мелькают недавние герои российского быта: губернаторы, чиновники, земские деятели, провинциальная интеллигенция, — замечал рецензент «Последних новостей». — Вместе с автором воспоминаний читатель переживает на минуту маленькие, мимолетные драмы и комедии — из служебного и семейного быта» (1926. 7 янв.). Минцлов почти ничего не рассказывает о своей поездке в Урянхайский край, подробно описанной им в изданной в 1915 в Петрограде книге «Секретное поручение», зато уделяет серьезное внимание своему посещению Москвы в 1912: «Петербург пред ней тусклый, мертвый и бедный пригород. Недаром она подобрала под свою власть все племена славян; совсем особый народ москвичи — разом чувствуешь в каждом предприимчивого, сильного и живого человека, природой предназначенного к тому, чтобы все забрать в свои руки!» (с. 200). Значительное место в книге занимают характеристики провинциальных изданий — газет «Уфимский вестник», «Вестник Уфы», «Уфимский край», «Новгородская жизнь», «Волховский листок», «Старорусская жизнь», другие сведения историко-литературного характера. В этом томе воспоминаний больше фактов, нежели оценок, но подчас писатель считает необходимым передать и свои суждения дореволюционных лет. Некоторые из них звучат достаточно резко и явно соотносятся автором с современной ситуацией. «На вопрос о моих убеждениях я совершенно искренно ответил, что ни к каким партиям не принадлежал и не принадлежу и желаю всяческого добра и блага России, — пишет Минцлов, передавая свой разговор в июле 1911 с новгородским губернатором Лопухиным. — Все решительно партии считаю преступными сообществами, прикрытыми фиговыми листками невинности. Все они основаны на зле и насилии и все стремятся заставить других людей жить и поступать по их фантазиям, а не по требованиям жизни» (с. 168). Дневниковая схема позволяет Минцлову сохранить непосредственное ощущение жизни, в которой судьба каждого человека тесно сплетена с судьбой отечества. «С.Р.Минцлов много видел. Он избороздил Россию вдоль и поперек. И то, что видел и наблюдал, не прошло мимо него, а запечатлелось в его дневниках и в его памяти. Когда читаешь его "Дневник (1910—1915)", испытываешь такое ощущение, как

будто бы вновь ожило на время «доброе старое прошлое» — прежняя дворянская Россия» (ПН. 1926. 7 янв.).

Д.Д.Николаев

«За мертвыми душами: Очерки» (Берлин: Сибирское книгоиздательство, [1925]; М., 1991). В книгу вошли три очерка, написанные под впечатлением от предпринятых автором в поисках редких книг, рукописей и документов поездок по старым дворянским усадьбам Смоленской (очерк первый), Нижегородской (очерк второй) и Орловской (очерк третий) губерний в 1895—1913. Многие из поместий сменили хозяев, некоторые из них разорены, некоторые распроданы, есть и такие, что представляют собой как бы «осколок прошлого» в настоящем. Среди их владельцев и потомки старых дворянских фамилий, и недавно разбогатевшие торговцы, и посредники, перепродающие дома и угодья. «Огромное большинство того, что я видел — уже ничьи глаза не увидят: лишь кострища остались теперь от старинных помещичьих усадеб, библиотек, картинных галерей и т. п., — писал Минцлов в предисловии к журнальной публикации очерков (СЗ. 1921—1922. № 5, 6, 8,10). — Перечня всего мною виденного и теперь погибшего я делать не собираюсь — для такого мартиролога требуется теперь специальная книга». Конкретные результаты поездок нашли свое отражение в сделанном Минцловым 25 января 1914 в Петербурге в Русском библиологическом обществе докладе «О собственном книгохранилище и о помещичьих библиотеках в России», а в 1925 в первом выпуске парижского «Временника Общества друзей русской книги» был опубликован «Синодик: Библиотеки, архивы и художественные коллекции, погибшие в России во время войны и революции», вышедший в том же году в качестве отдельного издания тиражом 100 экземпляров. «Редкая книга читается с таким напряженным интересом, как только что вышедшая «За мертвыми душами», хотя в ней нет ни занимательной фабулы, ни злободневных вопросов. В ней — лишь художественное изображение недавно ушедшего быта, — подчеркивал рецензент газеты «Дни». — Все эти дворянские гнезда, по которым автор охотится за остатками книжных сокровищ, разрушены. Но автору удалось из случайных встреч и коротких разговоров дать цельную картину того, что было» (1925. 8 марта).

Утверждаемая в названии параллель с книгой Н.В.Гоголя не случайна. И дело здесь не только в том, что герои книги дважды сравнивают повествователя с Чичиковым, скупающим мертвые души. Минцлов использует композиционную структуру романа «похождений», позволяющую создать галерею ярких типов; описание характеров сочетается у него с тщательной обрисовкой быта: деталь, подробность имеет не меньшее значение, чем черта характера. Далекое прошлое сливается с недавним прошлым в настоящем и проецируется на будущее. «Да ведь типы не вымирают, а только видоизменяются», — слова одного из героев книги, Каменева (М. 1991. С. 80), в значительной мере отражают и взгляды самого писателя. Важную роль играют авторские отступления, связывающие действительность с идеалом, человека с миром, часть из них прямо перекликается с гоголевскими. У Минцлова чувствуется стремление примирить нас с прошлым и с тем, что все рано или поздно становится прошлым. Большинство характеров и ситуаций описываются им юмористически; все уродливое исчезает, когда раскрывается человеку подлинная красота: «Один взгляд на нее более просветляет душу, чем пуд философских творений; это отчетливо сознавали отшельники и созерцатели» (с. 143).

Повествователь путешествует в поисках редких книг, но авторская задача состоит вовсе не в описании просмотренных библиотек и обнаруженных в них изданий. В тексте упоминаются многие библиофильские редкости, однако собственно размышления о книгах, о собирании и сохранении их занимают явно второстепенное место. Книга становится символом, поиск ее — попыткой хоть на мгновение воскресить прошлое; разоренные библиотеки и горящие тома, когда-то будоражившие умы и пробуждавшие чувства, — свидетельством того, как устроен мир. «Книги, мебель, оружие, даже монеты — все служит только одному, много двум поколениям. Редко-редко что-либо переходит из века в век! — утверждает повествователь, и хотя в его словах есть сожаление, в них звучит и вера в некий высший смысл сущего, приятие и жизни, и смерти: «Кому-то нужна смена жизни и разрушения. И как хорошо, что

существует детство, юность, осень и смерть!..» (с. 25). Человек не способен противиться неумолимому закону времени: «Отжило свой срок — и брошено... участь всего на свете, от вещи до человека!» (с. 110). С другой стороны, прошлое воспринимается как сила, продолжающая не просто влиять на настоящее, но во многом и определять его: «Прошлое не уничтожается... Оно живет кругом и правит нами. Мы только пешки...» (с. 91).

Критики высоко оценили новое произведение Минцлова: «"За мертвыми душами" — редко хорошая книга», — утверждал С.Шпанов (Студенческие годы. 1925. № 2. С. 34). «Россию ушедшую, ее усадебный уклад, ее бытовые образы с большим мастерством живописует С.Р.Минцлов в своей книге «За мертвыми душами». ...Непринужденное перо его полно юмора, и как-то неожиданно, легко, сами собою даются ему яркие в своей образности выражения и меткие штрихи. Без нажима пишет он, без усилия; одна за другою, в занимательной смене, выплывают у него картины недавнего прошлого, — замечал *Ю.Айхенвальд*. — Почти на каждой странице можно найти у него острое словцо, милые блестки остроумия, так что не раз отвечаешь ему благодарной улыбкой удовольствия» (Руль. 1925. 11 марта).

Д.Д.Николаев

«Трапезондская эпопея. Дневник: Киев. Трапезонд. Финляндия» (Берлин: Сибирское книгоиздательство [1925]) — в заключительной книге мемуарного цикла Минцлов рассказывал о своей жизни в 1915—1918. Центральное место в дневнике занимает повествование о службе в Трапезондском военном округе, куда автор был определен после перевода в мае 1918 в Кавказскую армию. Деятельность самого Минцлова — организация русской типографии, создание русской газеты и работа над ее номерами, иные служебные поручения — освещается подробно, но не меньше внимания писатель уделяет описанию быта и нравов Трапезондского гарнизона, характеристике тех, кто определял политику Российской империи в этом регионе. «Богатая мемуарная литература о годах войны и революции почти совершенно обходит молчанием наше пребывание на Востоке, в Закавказье, на рубежах Турции и в Азии, — писали «Дни». — А между тем именно здесь на далеких окраинах теневые стороны войны и революции приняли особенно заостренные, подчас анекдотические, подчас трагические формы» (1925. 4 окт.). Именно фактическая сторона воспоминаний Минцлова, исполнявшего должность начальника округа и поэтому имевшего самую достоверную информацию о происходящем и привлекла прежде всего внимание критики. Рецензент историко-литературного сборника «На чужой стороне» А.Изюмов писал: «Дневники не вполне надежный материла для историка. Неизбежный субъективизм и очень ограниченный кругозор, который доступен непосредственному наблюдению одного человека, заставляют историка быть настороже к изложению фактов, занесенных в дневник. Но есть и другая сторона при оценке дневников как исторических источников. Записывая день за днем, под свежим впечатлением, автор заносит на страницы своей тетради часто такие мелочи, которые для историка могут явиться ценным свидетелем о той обстановке, при которой протекали события, и дают иногда ключ к пониманию этих событий» (1925. № 12. С. 263, 265). «Минцлов интересен как писатель. Хороший стилист, вдумчивый наблюдатель, обладает даром эпитета и все же его "Трапезондская эпопея — дневник" с 15 по 18 г. читается вяло: тяжелая, но наизусть знакомая история, только перенесенная в Закавказье, освеженная красотами дикой, горной природы», — утверждала Е.В.Глуховцова, не одобрявшая общего увлечения сочинением мемуаров, отличающихся «лишь индивидуальными особенностями писавших их», «стилем и подходом к описываемым событиям в соответствии с политической окраской вспоминающего», а в остальном столь схожих, что когда начинаешь читать только вышедшую книгу, кажется, что она «много раз уже прочитана». Но и она готова была признать историческую значимость записей Минцлова: «Тяжело читать "Воспоминания", но для будущего историка — они ценный материал, характеризующий наше "историческое поколение"» (Новое время. 1925. 7 окт.). Критики сосредоточили внимание именно на той части дневника, где описывалось пребывание автора в Трапезонде, предпочитая не комментировать записи, относящиеся к 1917—1918. В апреле 1917 Минцлов едет

по делам службы в Петроград, и его оценка происходящего далека от восторженно-умилительного приятия «народной» революции: «От Питера осталось гнетущее впечатление: винегрет из красных бантов и флагов, наглых рож в солдатской форме, вальпургиевой ночи на Марсовом поле, грязи, полузганных семечек, штанов на ограде дворца и самозванного правительства в виде Совета Солдатских и Рабочих Депутатов. Ничего, кроме кошмара, из этого родиться не может!» (с. 262). «Поприщины теперь в великих людях!» — с горечью восклицает Минцлов, наблюдая, как к власти приходят Керенский, Чернов, Грушевский, Винниченко: «Г.г. ох-министры ничем не стесняясь, творят, что их левой ноге ни вздумается: один упраздняет землеустройство и целый класс помещиков, другой недоносок взмахом пера херит чуть не половину русской азбуки, вероятно затем, чтобы все «товарищи», пишущие свинью через ять, сразу сделались грамотными» (с. 279—280). Заключительные страницы дневника возвращают нас в Финляндию, которая для Минцлова остается частью рухнувшей в феврале 1917 Российской империи. В своем имении в Кемере Минцлов жил с августа 1917 по конец 1918, и его воспоминания прежде всего связаны с той антирусской политикой, что проводило финское правительство после окончательного отделения Финляндии от России. Рецензенты предпочли обойти эту тему. Минцлов писал о массовых расстрелах русских в Выборге, о грабеже и убийствах русских по всей Финляндии, а Изюмов видел в его книге только «мирное житье отшельника», который «выходит почти каждый день посмотреть и послушать, что делается кругом» (На чужой стороне. 1925. № 12. С. 264). Лишь «Дни» решились обратить внимание читателей на «трагическую судьбу» русских, ставших «жертвой вспыхнувшего в разгаре гражданской войны обостренного финского шовинизма» (1925. 4 окт.).

Д.Д.Николаев

«Святые Озера: Недавнее» (Рига: Сибирское книгоиздательство, [1927]) — повесть «Святые Озера», давшая название сборнику, продолжала тему, затронутую автором в книге «За мертвыми душами». «Новая книга маститого писателя показывает, что запас его наблюдений далеко не израсходован. И если это перепевы вызвавших такой интерес очерков "За мертвыми душами" и "Соли Земли" — то перепевы, не уступающие им по яркости изображения и силе художественного впечатления, остающегося у читателя», — утверждал рецензент газеты «Сегодня» (1927. 13 авг.). Минцлов полемизирует с И.С.Тургеневым. Тургенев в «Записках охотника» раскрывал «мужицкую», простонародную основу русской жизни, русского быта, русской души. Минцлов в своих «записках» рисует помещиков — и для него определяющим является именно дворянское, усадебное, поместное. Повествователь, путешествующий по Арзамасскому уезду, сталкивается с самыми разными людьми; но, создавая «галерею типов», автор все время подчеркивает, что эти «типы» уходят из жизни, потому что уходит и сама «прежняя» жизнь. Атмосфера запустения, хаоса, разрухи — вот что определяет изображение усадебного быта: лопухи и бурьян, растущие из щелей на крыльце (с. 6), «разнородная мебель», «все старое и изношенное» (с. 12), «запущенный парк» (с. 54), «никакого уюта и заботы о чем бы то ни было» (с. 74). Бывшие гостиные, бывшие офицеры, бывшая жизнь — «присмотревшись ближе, я убедился, что все кругом, показавшееся мне сначала величественным, было запущено и ветхо, свидетельствовало об умирании...» (с. 59). Но автор делает акцент не на «умирании», а на той бурной, прекрасной, широкой жизни, что предшествовала смерти; у читателя появляется ощущение уюта старины, уюта собственного прошлого, собственной юности. Помещики предстают той силой, что составляла основу государства, без всякого понуждения, самим существованием своим, связывала воедино, объединяла и людей, и просторы бескрайние. Охота у Минцлова является воплощением отношения к жизни в прежней России, России подлинной, России настоящей. Для русского человека охота — это поход за неведомым, отказ от прелестей цивилизации, искание вечного не в выси заоблачной, а в мире Божьем, который вокруг нас. «Была бы охота: больше ничего человеку не требуется! Понимаешь ты — честь и охота! И Бог! — утверждает ротмистр Сербовский. — А все прочее химеры, философия... в ней корень всей глупости и разрухи!» (с. 84). На страницах

книги Минцлова воскресают бескрайние просторы, красота неотразимая, воля беспредельная и человек, чувствующий силу и правду свою. Герои Минцлова возвращают нас в мир простых истин: «Настоящая любовь — это вечная забота»; «Вера ведь нужна нам, а не Богу, не он, а мы делаемся от нее лучше...» (с. 78); «Закон — вздор, честь и ум — вот главное!..» (с. 84). Среди других произведений, вошедших в сборник, написанные еще до революции очерки «Лесные курганы», «Во власти прошлого: Поездки по Польше», «В катакомбах», а также рассказы, героями которых становятся лица духовные — отец Паисий («Разбойный лог»), матушка Апполинария («Собака»), отец Антоний («На Иссык-Куле»). «Любовью к природе, к России и к ушедшему ее быту проникнута вся его книга, совершенно чуждая каких-либо параллелей с бытом современным, не судящая, не осуждающая, лишь спокойно рисующая виденное опытным и правдивым пером художника, — писал *М.Осоргин*. — Это придает его книге особый интерес, большую ценность и легкость незлобного живописания» (ПН. 1927. 22 сент.). И стилистически, и тематически ближе всего к «Святым Озерам» лежит очерк 1927 «Сиреневые кусты». Автор вспоминает, как он посещал озерный край в Псковской губернии, самое большое из озер — Лукно, «синим морем уходящее вдаль», давшее имя знаменитому пушкинскому «Лукоморью». Имение Михалево, где витала «тень Пушкина», становится и символом расцвета дворянской культуры, и символом ее гибели. «В 1911 году запущенное, полное поэтической грусти и воспоминаний Михалево было за бесценок ...спущено крестьянам» (с. 125). Книгами из богатейшей библиотеки полгода топили баню; на растопку пошли и паркет, и беседка, на стенах которой «оставили свои автографы, стихотворения и всякие записи» Пушкин и другие писатели. «Лукоморский парк был сведен вчистую», «срублен был и дуб Пушкина: за него взято семь целковых» (с. 125—126). Минцлов не обличает, не негодует, он сожалеет об ушедшей эпохе, о погибшей культуре, отношение к которой мужик определяет в трех словах: «Забава все барская!» Но увиденное тогда здесь, в эмиграции, кажется ему предвестием свершившегося; и рядом с одним символом появляется другой — символ настоящего, символ рухнувшей империи, исчезнувшей России. «Не прообраз ли грядущего быта эта кучка мусора и куст сирени над ней?» — спрашивает автор (с. 127). «Туманной завесой задернута Россия сегодняшнего дня, вынужденный пребывать за рубежом писатель лишен возможности непосредственного ощущения биения ее жизни, художественного отображения современности, но тем ярче встают перед ним образы России отошедшей, тем с большей любовью обращается он к быту и нравам недавнего прошлого, — отмечала газета «Сегодня». — Все это было и существовало на наших глазах, а в художественном изображении С.Минцлова оживает снова» (1927. 13 авг.). Отношение самого автора к прошлому близко тому, что высказывает Аня, героиня драматической миниатюры «В лунную ночь»: «Мертвого ничего нет!.. Ты поверь!» (с. 140); «Все живое кругом нас, ничто не исчезло?» (с. 148). Самое главное, что есть у человека, — его воспоминания, прошлое. У представителей старшего поколения, чья жизнь по большей части прошла в России, «душа полна им», но у русских детей, выросших в эмиграции, «там пустое место» (с. 138). Минцлов стремится оживить воспоминания тех, кто начал забывать былое, восполнить пустоту в душах тех, кого лишили даже памяти. «То, что представляется автору недавним, — читателю, а особенно молодому, покажется прекрасной стариной. Потому и читается книга С.Минцлова с легкостью и с пристальным вниманием, что со страниц ее смотрит исчезнувшее прошлое: старинные усадьбы, заповедные леса, курганы, быт помещичий, монастырский, житейский, ушедшее в музеи или разбросанное временем и небрежностью людей, — замечал Осоргин. — В те дни, когда скитания были не вынужденным состоянием, а деятельной радостью, и когда раскидывалась для них бесконечным пространством родная земли, являвшая больше впечатлений, чудес и легенд, чем все страны нынешнего рассеяния — в те дни автор смотрел, примечал и заносил в память и на бумагу то, что теперь печатает, быть может, потому и называя "недавним", что было оно слишком ярко и осталось слишком незабвенным, что ни память, ни перо не мирится с его уходом» (ПН. 1927. 22 сент.).

Д.Д.Николаев

«Свистопуп: Юмористические и другие рассказы» (Рига: Восток, [1930]). В сборник Минцлова вошло девятнадцать рассказов (один — «Странный случай» — не учтен в содержании). В отличие от большинства книг Минцлова здесь не указывается время и место создания того или иного произведения — детские воспоминания автора («Два Сергея», «Мадам Панихида») сливаются с впечатлениями последних дней («У треснувшей двери», «Волчий вой»). В ряде рассказов повествователь отождествляется с Минцловым, в других автор прячется под маской рассказчика, использует сказ — по стилевой манере эти произведения напоминают И.Горбунова, а из новой русской литературы — М.Зощенко. Как правило, именно сказ использует писатель в юмористических миниатюрах; комизм сюжета, комизм характеров дополняются в этом случае комизмом языковым. «Этому автору юмор понятен, близок и мил. Стихия смеха открывается непосредственным и одаренным душам. Смех С.Р.Минцлова — легкий смех, без колючей иронии, без натяжек — незатейливый добродушный хороший смех наблюдательного и памятливого человека», — утверждал *П.Пильский* (Сегодня. 1930. 20 янв.). В книгу вошли не только юмористические рассказы, здесь есть и бытовые зарисовки, и легенды, и наброски, сделанные писателем во время его странствий по России, по Востоку, по Европе: «По своему содержанию этот сборник очень разнообразен, знакомит нас с военной средой, миром учащихся, жизнью маленького пограничного городка, ...играет многоцветностью, возбуждает смех, вызывает улыбки, иногда рождает грусть и жалость, будит любознательность, знакомит не только с легендами, но и с жизнью» (там же). Комическое соседствует с чудесным («Гора»), автор передает читателю «то сказочное и неизъяснимое, что было разлито кругом» («Сад Аллах». С. 111). «Он все видит, всюду побывал, а главное — вдоль и поперек исколесил Россию и Сибирь. Общий его вывод таков: «Боже неведомый, до чего хорош Твой мир!!», — писал в связи с выходом сборника *М.Осоргин*, цитируя рассказ «На плоту» (ПН. 1930. 16 янв.). Большая часть рассказов возвращает нас в прошлое — иногда в далекое («Артистическая работа», «Свистопуп», «Чертогон», «Первый амур», «Звери-друзья»). Обращаясь к настоящему, Минцлов тоже пишет о России, хотя действие его рассказов происходит во Франции, в Латвии, а герои их — эмигранты. Душу одних разъедает тяжкий грех сомнения; они доживают свой век, так и не сумев подняться над повседневностью. Другие, пережив страшные годы, только окрепли в вере своей. «Что бы ни творилось на свете — я буду утверждать, человек жив!!! Все воскреснет! — восклицает герой рассказа «Волчий вой». — Революция даже сделала меня богачом: я убедился, что все суета сует» (с. 224). И, устанавливая связь времен, Минцлов связывает русского эмигранта и старого несторианца из рассказа «Гора», сильных верой своей и способных все преодолеть. В рассказах Минцлова есть и «взгляд» на советскую Россию, но он не стремится судить или жалеть оставшихся, живущих там, для него важнее показать человека, вынужденного смотреть «со стороны», человека, который там быть не может. Очерковая манера изложения подчеркивает достоверность изображаемого. Во время своих поездок по Латвии автор оказывается на советской границе. И если в рассказе «У треснувшей двери» Минцлов передает «жуткое чувство», охватившее его при виде деревни, темной полосы лесов, красноармейца-пограничника, столь близкой и столь далекой родины, то в завершающем книгу рассказе «Волчий вой» он сравнивает свои чувства с тем, что «переживал когда-то Моисей на рубеже обетованной земли», задается вопросом: «Увижу ли я ее еще? Что сулит эта затаившаяся даль?» (с. 210). По мнению рецензента «Возрождения», книга Минцлова лишь доказывала, что «спрос на непритязательное и легкое чтение среди широких кругов русской эмиграции» по-прежнему велик (1930. 20 февр.). Иначе оценивали творчество писателя П.Пильский и М.Осоргин. Пильский отмечал «хороший и живой русский язык», многогранность литературных, научных, исторических интересов автора: рассказы Минцлова захватывают внимание, читаются с удовольствием, пользой и легкостью» (Сегодня. 1930. 20 янв.). Осоргин, называя Минцлова самым занимательным из эмигрантских писателей, подчеркивал, что новый сборник подтверждает его репутацию: «Обо всем виденном он рассказывает настоящим русским обывательским языком, без прикрас и оборотов речи. ...Он —

изумительный мастер сюжета, почерпаемого из жизни, из легенд, из истории и из собственной фантазии. Изящной художественной скуке и высокой, но непонятной стилизации — он противополагает богатство замысла и легкость развития темы. Он обладает великим талантом писать для многих, для очень многих, — никогда не опускаясь до бульвара и дешевой популярности» (ПН. 1930. 16 янв.).

Д.Д.Николаев

«Петербург в 1903—1910 годах» (Рига: Книга для всех, 1931). Вторая (если восстанавливать события в их хронологической последовательности) книга воспоминаний Минцлова была издана значительно позже остальных томов мемуарного цикла. В основу книги положены заметки, делавшиеся писателем «по горячим следам». «За всю свою жизнь я никогда не состоял ни в какой политической партии и не принимал участия в политических кружках и делах. Я всегда оставался свободным человеком и мои записи не подсказаны мне партийной дисциплиной, а являются точным отражением того, что совершалось перед моими глазами и тех настроений, которые с каждым днем все глубже и шире захватывали все слои общества и революционировали его, — утверждал Минцлов в предисловии. — Мы жили на вулкане и постепенно отравлялись его газами: вот точка зрения, с которой должен будет смотреть на события этих лет историк» (с. 5). В «дневнике» Минцлова почти нет записей частного характера, его героями становятся сам Государь Император, Великие князья — Александр Михайлович, Сергей Александрович, Михаил Александрович, Николай Николаевич, многие другие, из числа тех, кто вершил судьбы России, — С.Ю.Витте, А.Н.Куропаткин, В.К.Плеве, И.Д.Делянов, А.Г.Булыгин, А.Ф.Трепов, И.Н.Дурново, Н.П.Игнатьев, Б.В.Штюрмер, Г.А.Гапон. Значительное внимание уделяется и литературной жизни Петербурга: Минцлов пишет о кружке К.К.Случевского, о статьях *А.В.Амфитеатрова* и М.О.Меньшикова, о *М.Горьком*, о товариществе «Знание», о сатирической журналистике эпохи первой революции, об издательстве С.А.Скирмунта, о журнале «Образование»; ряд его суждений помогает понять накал литературной борьбы в начале XX в. Писатель сознательно «перемешивает» в книге факты и слухи, поскольку для него важнее точно воспроизвести не сами события, а их восприятие, их оценку, и слух подчас играет в формировании мнения более значительную роль, чем самый достоверный факт. Автор хочет передать, как менялись настроения в обществе, как менялся и его собственный взгляд на происходящее, его позиция. «Автор в своих записях отмечает и главные, и второстепенные, и важнейшие события общественной жизни, и стоустую молву — вздорную, нередко злонамеренную сплетню, и от соединения этих, таких разнородных элементов в его повествовании — как-то ярче и острее ощущение нарастающей в отдалении неотвратимой грозы», — писал И.Воинов (В. 1931. 6 апр.). Рецензент подчеркивал некоторую тенденциозность подхода Минцлова, не соглашался с излишне резкими характеристиками отдельных лиц и событий, но сама форма дневника была выбрана во многом именно потому, что позволяла сохранить субъективность и естественность оценок, восстановить сиюминутное впечатление, по крайней мере, внешне не допускала возможности судить с позиций «завтрашнего дня», избавляла от неизбежного вторжения в прошлое будущего. Минцлов остается в первую очередь беллетристом; исторические факты, как и в исторических романах, отходят на второй план, а первостепенную роль в книге играет образ автора. Определяющей становится фраза, записанная в 1904: «Я лично желаю, чтобы прежде всего не легло срама на Русь» (с. 62). «Странно сейчас читать эти записи! Словно сквозь туман проплывает далекая быль собственной молодости, и все, что вспоминается при чтении книги С.Р.Минцлова, таинственно оживает, становится таким же волнующим, как было тогда. Быль петербургская, во времена короткой «весны» кн. *Святополк-Мирского* передана правдиво и точно...» (В. 1931. 6 апр.).

Д.Д.Николаев

МИРСКИЙ (Святополк-Мирский) Дмитрий Петрович, князь (1890—1939)

«Contemporary Russian literature: 1881—1925» (L.: George Routledge; N.Y.: Alfred Knopf, 1926; N.Y.: Alfred Knopf,

1933); **«A History of Russian literature from the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881)»** (L.: George Routledge; N.Y.: Alfred Knopf, 1927). Две книги Мирского охватывают историю русской литературы за тысячелетнюю историю: с конца X в. до 1925. Изданию предшествовала популярная книга «Modern Russian literature», 1925). В различных вариантах «История русской литературы» выдержала большое количество переизданий, в 1960—70-е была переведена на все основные европейские языки. В 1992 обе части этого труда под одной обложкой впервые вышли в свет в переводе на русский язык (Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р.Зерновой. Лондон: Overseas publications interchange, 1992). Структура труда, принципы его разделения на два тома оговорены в авторских предисловиях. Главным рубежом в истории русской литературы является для автора конец классической эпохи русского романа, который, как он пишет, «совпадает со смертью Достоевского и Тургенева и с обращением Толстого» (1992. С. 7). Первый том, охватывающий несколько столетий, носит обзорный характер, причем в обзор не включен русский фольклор, которому могла быть посвящена, по мнению автора, самостоятельная книга. В составе литературы наравне с беллетристикой рассматриваются произведения эпистолярные и мемуарные, философская эссеистика, литературная критика, политическая журналистика. Ценностный отбор литературных памятников в работе отличается объективностью при неизбежной сжатости перечисления и краткости изложения произведений. Философичность мышления и образованность Мирского в области философии придавали глубину его суждениям о литературе. В книге дается многосторонний анализ философской лирики Тютчева, идейной и философской стороны романов Толстого и Достоевского. Критик выявляет магистральные направления в философском и художественном наследии этих писателей, оценивая их общечеловеческое, всемирное значение. Важное место в книге отведено собственно философским, социально-политическим, философско-религиозным произведениям. Особый раздел книги посвящен эссеистике славянофилов, богословским трудам А.С.Хомякова, философско-политическим произведения К.Н.Леонтьева, теологическим сочинениям Вл. Соловьева, эссестике В.В.Розанова, религиозно-философским трактатам П.А.Флоренского, сочинениям *Н.А.Бердяева* и *Л.Шестова*, литературно-критическим работам *Д.С.Мережковского*. Влияние произведения на историю идей Мирский считал более существенным критерием для его включения в историю литературы, чем его жанр.

В книге о современной литературе прослеживается продолжение традиций славянофильства и западничества в философии русского зарубежья, в выступлениях современников Мирского евразийцев, которых он не раз упоминает на страницах своего труда, посвящая специальную главу идеологии евразийства. В книге проводится мысль, что в литературном и культурном процессе эмиграции философская мысль продолжала занимать ведущее положение. Книга о современной литературе свободна от субъективности, характерной для более поздних работ критика, хотя иногда проявляется личное отношение автора к писателям и поэтам, с которыми он был знаком, таким как *М.Горький*, *М.Цветаева*, *А.Ремизов*, Б.Пильняк. В предисловии Мирский писал: «Мои суждения могут быть личностными и субъективными, но эта субъективность вызвана не партийно-политическими, а литературными и "эстетическими" пристрастиями» (1992. С. 456). Однако применение этих критериев не исключало социологизма в подходе к литературным явлениям. Литература XIX — начала XX в. представлена как выражение самосознания определенных классов русского общества. Литературный процесс послереволюционных лет в труде Мирского представлен как разделенный на два русла, но тем не менее единый культурный процесс. Этот подход к русской литературе был редким, если не уникальным, явлением в среде эмигрантской критики. По своему назначению книга является учебником по русской литературе для читателей, для которых русский язык не является родным. Этим назначением определяются некоторые особенности труда: автору приходилось отказываться от изложения «подробностей», как он писал: «неуместных в работе, предназначенной для нерусского читателя» (1991. С. 78).

Труды Мирского по истории русской литературы обеспечили ему положение одного

из известнейших русистов Англии и Европы. *Г.П.Струве* характеризовал его труд как «лучший сжатый и обобщающий очерк русской литературы с ее зарождения по 1925 год на каком-либо языке» (1996. С. 62). *А.Бахрах* заключал, что «История русской литературы» «не имеет себе равной ни по-английски, ни по-русски, и несмотря на ее полувековую давность, к ней можно с пользой прибегать и по сей день, едва ли в ней что-либо устарело» (Бахрах А. Самообольщенный князь // НРС. 1982. 31 окт.). Современница Мирского славистка Дж.Э.Гэррисон считала его «Историю классическим, образцовым трудом, и высказывала уверенность, что ему нет равных на английском языке. Она писала ему: «Ваша книга должна заменить ту, что написал Кропоткин — Russian literature: Ideals and realities. N.Y., 1905; L., 1915. Я никогда не была с ним знакома, но у меня такое впечатление, что он никогда не имел дело непосредственно с литературой. М.Беринг, который знает и любит литературу, слишком англичанин, чтобы по-настоящему оценить русскую литературу» (Smith G.S. Jane Ellen Harrisson: Forty-Seven letters to D.S.Mirsky: 1924—1926 // Oxford Slavonic papers. New series. 1995. Vol. 28).

О.А.Казнина

МОЧУЛЬСКИЙ Константин Васильевич (1892—1948)

«Духовный путь Гоголя» (Париж: YMCA-Press, 1934). Автор рассказывает о жизни и творчестве Гоголя, о крахе его надежд на то, что Россия, увидев в «Ревизоре» все свои грехи, «зальется покаянными слезами и мгновенно переродится». Подобное разочарование вызвало в Гоголе «душевный перелом, совпадающий с отъездом за границу и знаменующий новую эру в его жизни» (Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 21). Духовный путь Гоголя, по мнению автора, начинается с осознания своего личного душевного и духовного несовершенства, с «выставления самого себя на всенародное обличение и посрамление». Автор подчеркивает, что только в 1847 стал известен в печати взгляд Гоголя на «Мертвые души» как на «историю души самого автора и на героев поэмы как на воплощение его собственных пороков» (с. 29). Особое внимание Мочульский уделяет концепции Гоголя о связи художественного таланта с душевно-духовным образованием: «Гоголь говорил: чтобы творить красоту, нужно самому быть прекрасным; художник должен быть цельной и нравственной личностью; его жизнь должна быть столь же совершенна, как и его искусство. Служение красоте есть нравственное дело и религиозный подвиг. Чтобы исполнить долг перед человечеством, возложенный на него, писатель должен просветить и очистить свою душу» (там же). Гоголь открыл для себя истину о религиозном смысле человеческой жизни и стал эту истину проводить в жизнь: «Увидев в призвании художника путь к спасению души, Гоголь покорно до могилы донес страшную тяжесть своей ответственности. Эта тяжесть раздавила его» (с. 30). «Душевный пейзаж» Гоголя, по мнению Мочульского, — это «несчастное человеческое сознание, повисшее между двумя безднами — бездной мира, владеемого дьяволом, и бездной души, растленной осознанными и неосознанными грехами. Внизу — пламя ада, вверху — Неподкупный Судия; везде — дыхание Смерти и впереди — Страшный Суд. Картина, напоминающая сцену средневековой мистерии. И это сходство не случайно: мироощущение Гоголя — средневековое» (с. 31). 1845, считает автор, — самый трагический год в жизни Гоголя, когда дьявол «пытал его страхом смерти, полным отчаянием в выздоровлении и тоской, толкающей на самоубийство». Однако из этих испытаний Гоголь вышел окрепшим и просветленным. Он чувствовал, что победил огнем страданий свои грехи: «От горделивого самоутверждения романтика-индивидуалиста осталось немного: Гоголь знает, как немощна его душа и как мало в ней любви» (с. 35). Гениальность Гоголя автор видит в небывалой силе и напряженности его нравственного сознания: «У него было особое чутье, как бы особый орган восприятия зла в мире и в самом себе» (с. 37). Но различением добра и зла нравственное сознание Гоголя не ограничивается. Гоголь мучительно в самой напряженной форме переживает наличие зла в самом себе и чувство ответственности за зло, существующее в мире. «В нравственной области, — пишет Мочульский, — Гоголь был гениально одарен; ему было суж-

дено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие "великую русскую литературу", ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство... После надрывного "душевного вопля" Гоголя в русской литературе стали уже невозможны "звуки сладкие и молитвы". От Гоголя все "ночное сознание" нашей словесности: нигилизм Толстого, бездны Достоевского, бунт Розанова... Нельзя отрицать того, что великая русская литература вышла из-под плаща — из-под "Шинели" — этого "карлы". Без Гоголя, быть может, было бы равновесие, антология, благополучие, бесконечно длящийся Майков, а за ним бесплодие; после Гоголя — «полное неблагополучие», мировой размах и мировая слава» (с. 37). От Гоголя — Н.А.Некрасов, И.С.Тургенев, М.Е.Щедрин, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский, народники, революционеры, реформаторы нашей литературы. По словам Мочульского, религия Гоголя — соборная: «Люди-братья, живущие друг для друга, связанные общей виной перед Господом, круговой порукой и ответственностью. Всякий индивидуализм и эгоистическая обособленность от дьявола. В духовной области нет частной собственности: все Божие, все дары посылаются для всех ...В этой гоголевской идее соборности и «службы» раскрывается глубочайшая истина восточного православия» (с. 39). В «Выбранных местах из переписки с друзьями», подчеркивает Мочульский, Гоголь явился «провозвестником идеи о цельности духовной культуры, о ее религиозном обосновании, об устроении человеческого общества на основах церковной соборности, о преображении мира путем внутреннего просветления человека, о иерархическом строении государства, о мистическом смысле верховной власти» (с. 44). Особое внимание автор уделяет полемике между Гоголем и В.Г.Белинским, для которого «бытие определяет сознание, для спиритуалиста Гоголя — сознание определяет бытие. Линия Белинского привела через интеллигенцию, народников и марксистов к современному коммунизму. Линия Гоголя возрождается в пореволюционном религиозном сознании» (с. 40). Однако тяжба между Гоголем и Белинским, заключает автор, была решена в пользу последнего: «Призыв Гоголя оказался гласом в пустыне. Его услышала только горстка славянофилов; за Белинским пошло громадное большинство. Россия вступила в эпоху 50—60-х годов, эпоху ликвидации идеализма, отречения от духа и погружения в материю; начиналось снижение идейного уровня, сумерки культуры. Но на голос Гоголя откликнулся Достоевский» (с. 44).

Б.Вышеславцев отмечал: «Книга Мочульского представляет совершенно новое исследование о Гоголе, рассматривающее с особой точки зрения трагедию его жизни... Мочульский дает много для раскрытия этого смысла, дает новый материал и совершенно новое освещение этой проблемы. Книга написана с редким чувством меры, сжато, сильно и с большим проникновением в основные трагические конфликты этой великой души» (СЗ. 1934. № 56. С. 427). В рецензии на книгу Мочульского *П.Бицилли* писал: «Человек познается не в том, что он есть, а в том, чем он хочет быть, или вернее, человек в своей внутренней сущности есть то, чем он хочет быть. С этим пониманием человека и, соответственно, задачи биографа подошел к Гоголю К.Мочульский... И "нечеловек", — и "святой"; это масштаб души Гоголя, — заключает свою книгу К.Мочульский, резюмируя С.Т.Аксакова, как никто другой понявшего Гоголя» (Путь. 1934. № 45. С. 77).

Ю.И.Сохряков

«Достоевский. Жизнь и творчество» (Париж: YMCA-Press, 1947). Книга состоит из двадцати четырех глав, большая часть которых посвящена разбору произведений Ф.М.Достоевского, начиная с «Бедных людей» и кончая «Братьями Карамазовыми». Если И.С.Тургенев, И.А.Гончаров, Лев Толстой эпически изображали незыблемый строй русского «космоса», то Достоевский буквально кричал о том, что этот «космос» непрочен, что под ним шевелится хаос, что его ожидают неслыханные катастрофы. Исступление и отчаяние Достоевского казались современникам чудачеством и болезнью, и не случайно он был признан «больным, жестоким талантом». И лишь XX в. увидел в Достоевском не только талантливого психопатолога, но и великого

художника и религиозного мыслителя: «катастрофическое мировоззрение "больного таланта" становилось духовным климатом эпохи» (Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 219). По мнению автора, поколение символистов открыло Достоевского-философа, а поколение исследователей (А.Долинин, В.Комарович, Л.Гроссман, Г.Чулков, В.Виноградов, Ю.Тынянов, *А.Бем* и др.) открыло Достоевского-художника: «Миф об эстетической бесформенности и стилистической небрежности автора "Карамазовых" разрушен окончательно. Изучение поэтики писателя, его композиции, техники и стиля вводит нас в эстетический мир великого романиста» (с. 220). Автор обращает внимание на то, что размышления Достоевского о России и Западе привели его к выводу: «Европа помогла нам в нашем национальном развитии, но теперь мы доросли до самостоятельной жизни и европейская цивилизация нам не только не полезна, но вредна. И на самом Западе она разложилась и из развития превратилась в "препятствие развития"» (с. 332). Побывав в Европе, Достоевский убедился, что Французская революция не удалась: свобода досталась только человеку с миллионом, равенство приобрело обидный смысл, а братства не получилось, вот почему социалисты пытаются создать его с помощью разума и расчета: но получается тот же муравейник, что и в капитализме. Достоевский, по мнению автора, верил, что потребность братства — в природе русского человека, что вместо европейских «муравейников» — капиталистического и социалистического — Россия «первая создаст братскую общину» (с. 334). Размышления о Востоке и Западе, о миссии России и ее национальной политике, отмечает Мочульский, шли у Достоевского параллельно с развитием его религиозного опыта, углублением мистического чувства: «Вера в Россию и вера в бессмертие — две таинственные стихии души писателя» (с. 383). Искусство Достоевского, по мнению автора, символично, как всякое великое искусство: «"Его мистический реализм» сквозь покров явлений провидит "сущность вещей". Двойное зрение писателя создает особую перспективу и особое освещение его романов» (с. 400). В искусстве Достоевского, пишет автор, «величайшие взлеты фантазии сочетаются с кропотливым изучением фактов. Он всегда начинает восхождение с низин повседневной действительности. Его романы насыщены хроникой происшествий» (с. 397). Романы Достоевского фантастичны, потому что «фантастична Россия, фантастична сама действительность; его реализм глубже реализма Гончарова и Тургенева с их "низменностью воззрения на действительность"» (с. 409). Произведения Достоевского «суть история человеческого сознания в его трагической раздвоенности» (с. 415). Достоевский является создателем новой повествовательной формы — романа-трагедии: «Роман Достоевского — не описание города, не изображение быта... Он — хроникер событий, неожиданных, внезапных, удивительных. Его искусство противоположно поэтике Толстого, Тургенева, Гончарова: против статики описаний и бытописаний он выдвигает динамику «событий» — движение, действие, борьбу... Принципу изобразительности он противопоставлял принцип выразительности» (с. 435). «За много лет до Пруста, Джойса, символистов и экспрессионистов, — пишет автор, — Достоевский разбивает условность логической литературной речи и пытается воспроизвести поток мыслей и образов в их непосредственном ассоциативном движении. В 70-е годы такое техническое новаторство было дерзновением» (с. 496). Называя Достоевского величайшим психологом в мире, автор подчеркивает, что психология для писателя не цель, но средство, преддверие царства духа. Достоевский на своем личном опыте пережил трагическую эпоху крушения гуманизма: «На его глазах гуманизм отрывался от своих христианских корней и превращался в богоборчество» (с. 548). И вот ушла «старая идея», и человечество осталось на земле без Бога. «Романы-трагедии» писателя посвящены изображению судьбы богооставленного человечества» (с. 549). Вспоминая пророческие слова Достоевского о том, что мир спасется после посещения его злым духом, который уже близок и который увидят наши дети, Мочульский заключает: «Все мы, духовные дети Достоевского, проходим страшный опыт этого "посещения". Он — предвозвестник, мы — очевидцы и свидетели» (с. 461).

Ю.И.Сохряков

«Александр Блок» (Париж: YMCA-Press, 1948; Александр Блок. *Андрей*

Белый. Валерий Брюсов. М., 1997). К созданию книги о символистах Мочульский приступил в 1945, когда завершал свою книгу о Ф.М.Достоевском. Он был знаком со многими участниками русского Возрождения начала XX в., продолжал общаться и переписываться с ними и в эмиграции. На сбор материалов о А.А.Блоке и А.Белом ушло три года. Однако по ходу работы замысел разросся, стал масштабнее: книга о символистах превратилась в своеобразную трилогию. Философскую основу Мочульский видел в трудах В.Соловьева: «Мистическое учение Соловьева и Блок, и Белый восприняли сквозь призму его поэзии; для них поэт был значительнее философа. Захваченные новым звуком его лирики, они не видели его романтических недостатков. Их волновала романтика философско-эротической поэзии с ее идейной страстностью и пророческим вдохновением. Бледность красок, расплывчатость очертаний, бедность рифм и однообразие ритмов — вся "старомодность" этой лирики казалась им печатью ее подлинности. Противопоставление двух миров "грубая кора вещества" и "нетленная порфира", игра на антитезах, образы-символы: туманы, вьюги, зори, закаты, голубка и змея, купина, лучезарный храм, терем Царицы; цвета-символы: белый, голубой, лазурный, синий, золотой — все эти особенности мистической лирики Соловьева были ими приняты как священный канон. Соловьев подсказал им слова для выражения того "несказанного", что они переживали» (здесь и далее цит. по изданию: М., 1997. С. 33).

Книга о Блоке была написана за пять месяцев. Мочульский завершил ее 7 августа 1945, в годовщину смерти Блока. По словам М.Кантора в предисловии, Мочульский работал «с чрезвычайным подъемом и вдохновением; он, можно сказать, жил жизнью тех людей, творчеством и духовной историей которых занимался» (с. 11). Для Мочульского Блок — «живой сплав двух миров, человек катастрофического сознания» (с. 135). «Блок не рассуждал о Вечной Женственности: он жил ею, — пишет К.Мочульский. — Судьба поставила его перед потрясающей реальностью. Почитание неземной Прекрасной Дамы и влюбленность в конкретную женщину, Л.Д.Менделееву, соединились в его сознании. Сочетание непостижимое и роковое для его человеческой судьбы» (с. 40). «Видения Прекрасной Дамы и "веселые дурачества" — такова прирожденная двойственность Блока, двупланность его жизни» (с. 37), — замечает К.Мочульский. Эта «двупланность» выразилась в парадоксальности построения цикла «Стихов о Прекрасной Даме», которая «заключается в том, что в центре этого «романа в стихах» (выражение Блока) стоит мистерия богоявления. Так же как и Вл. Соловьев, Блок верит, что история кончена, что наступает Царство Духа и преображения мира. Он торжественно исповедует свою веру в стихотворении с эпиграфом из Апокалипсиса: «И дух, и Невеста говорят: прииди» (с. 50). «Снежная маска» — это вихрь страсти в драматической поэме о Снежной Деве, уводящей в смерть. «Если вся романтическая поэзия есть поэзия метафоры, то лирика Блока поистине вершина этой поэзии. Но окрыленные слова и звуки этих стихов только сопровождают их полет. Внутреннее движение их создается ритмом. До «Снежной маски» в поэзии Блока преобладал ямб; теперь он отходит на второй план: из 30 стихотворений сборника только шесть написаны ямбическим размером. Первое место занимает легкий и быстрый хорей, основной лад народной песни» (с. 123).

Одну из главных тем блоковского творчества — тему любви к России — Мочульский определял в полемике со многими критиками и исследователями блоковской поэзии: «Много говорилось о его славянофильстве, народничестве, мистическом патриотизме: все эти абстрактные слова отскакивают от его поэзии. Блок любит родину не философской, а личной, эротической любовью. Этой любовью открывается «лик нерукотворный», и любовь становится молитвой» (с. 143). Он обращает внимание на то, что «лирическая проза Блока до сих пор не оценена: никто из критиков не занимался ею серьезно; а между тем Блок — создатель совершенно нового жанра художественной прозы, не имеющего ни предшественников, ни последователей. В своих лирических статьях он ставит себе необычайно трудную задачу словесного закрепления музыкальных волн, передачи в образах и звуках внутренних ритмов душевного движения» (с. 156). Статью Блока «О современном состоянии русского символизма» Мочульский называет самой значительной и самой удачной из всех его попыток символизации невыразимого... Нужно помнить, что

страна, описываемая Блоком, есть мистическая реальность; что язык его — символический и аллегорический — язык мистика; что он пользуется теми же условными, наводящими приемами изложения, как мистические писатели всех времен, начиная от Дионисия Ареопагита и кончая святой Терезой Авильской. Неустранимая предпосылка его мировоззрения — реальное знание "миров иных" (с. 156). Статья «Крушение гуманизма» занимает столь же важное место в его послереволюционном творчестве.

Поэма «Двенадцать» для Мочульского — эротическое переживание поэтом музыки «мирового оркестра», дионисийского исступления: «Поэтому и "музыка революции" звучит для поэта мелодией страсти: из лона ее возникает фабула о любви и смерти. Революционный Петербург порождает петербургскую мещанскую драму; ритм частушек, гармоники и шарманки предопределяет собой "уголовный роман" Ваньки и Катьки» (с. 234). Смерть Блока для Мочульского является мистическим завершением поэтического пути: «Блок умер не от болезни, а оттого, что музыка его покинула, что ему нечем было дышать, оттого, что он хотел умереть. Его смерть была мистическая, как и вся его жизнь» (с. 253).

Касаясь стилевых особенностей книги «Александр Блок», Кантор замечает, что Мочульский «был некогда сторонником "формального" метода, и кое-какие следы этого раннего увлечения читатель найдет на страницах, посвященных разбору звукового строения блоковских стихов» (Париж, 1948. С. 11), а говоря о первых его книгах (о Гоголе, Достоевском, Соловьеве), он высказал оценку, применимую и к последующим работам Мочульского: «Эти построения Мочульского приобретают особую убедительность еще и потому, что домыслы его покоятся на прочном историко-литературном фундаменте; здесь сказалась его научная формация, заставившая каждое утверждение, подсказанное интуицией, подкреплять критическим анализом имевшихся в его распоряжении литературных источников, вариантов, черновиков, переписки и т. д. Не может быть сомнения в том, что в будущем ни один историк русской словесности не пройдет мимо работ Мочульского и новых концепций, им выдвинутых» (Там же. С. 10).

Б.А.Ланин

«Андрей Белый» (Париж: YMCA-Press, 1955). Книга вышла после смерти К.Мочульского. В рецензии на нее М.Кантор писал: «Книга о *Белом* возникла, так сказать, в порядке почкования: первоначально Мочульский думал уместить существенные моменты его жизненной и духовной истории в тех главах своей книги о Блоке, которые касались отношений между обоими поэтами. Но в ходе работы обнаружилось, что Белый на вторые роли не годится; своей динамичностью, своим своеобразием, своей бескрайностью он взрывал план книги. И постепенно Мочульский пришел к решению посвятить ему особую монографию» (Опыты. 1956. № 7. С. 98). «При первом же соприкосновении друзья почувствовали, как они близки друг другу и как далеки, — пишет Мочульский. — Блок был сдержан, молчалив, замкнут; Белый — экспансивен, суетлив, непоседа и говорун. Для обоих первое впечатление было разочарование. Но взаимное притяжение победило силу отталкивания; с первой же встречи они полюбили друг друга, и эта любовь для обоих стала судьбой. Дороги их скрещивались и снова расходились: они причинили друг другу много страданий, но та же дружба-вражда в главном определила собой их жизнь — и личную, и литературную» (Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 280).

В предисловии к книге, названном «Дух голубиный», *Б.Зайцев* писал: «"Блока" своего, тоже монументального, он уже не увидел. И почти через семь лет выходит теперь "Андрей Белый", отмеченный теми же достоинствами, что и прежние его книги: тонкостью понимания, глубокой серьезностью, простотой и изяществом стиля, какой-то особенной авторской скромностью, во всем сквозящей (слово всегда выдает, писатель не может спрятаться в детище своем — так или иначе выступит). Выступает в книге этой и сам герой ее, Андрей Белый, Борис Николаевич Бугаев, одареннейший, несчастный и в конце полубезумный (если не сказать больше) спутник юности писателей моего поколения. Мочульскому, в последнем счете, вряд ли он может быть близок, сторона лжепророческая его (он сам ее чувствовал), слишком далека от истинного христианского миросозерцания Мочульского, все же от молодых его, эстетских петербургских лет сохранил-

ся оттенок преувеличенной оценки символизма и писателей-символистов. Во всяком же случае книга дает яркий облик Андрея Белого, основана на огромном материале, написана не извне, а изнутри. Понимал Бугаева Мочульский целиком, насквозь видел» (с. 8).

Если первый период творчества Белого-критика и теоретика — «мистический», то со статьей «Отцы и дети русского символизма» и «Ибсен и Достоевский» открывается второй период, «гносеологический». Он начинается с самого трагического года в его жизни: в 1906 мучительность отношений между Белым, Блоком и Любовью Дмитриевной достигает особого накала. В 1906 — «темная яма», от которой он спасался в философии: «строил гносеологические обоснования символизма; погружался в системы Риккерта, Когена, Наторпа; за это ему часто доставалось от друзей-философов: *Бердяева*, *Булгакова*, Шпета» (с. 298). За «теоретическим» циклом последовал ряд статей по экспериментальному изучению стиха. По мнению Мочульского, «здесь Белый — поистине открыватель новых земель и учитель блестящей плеяды молодых исследователей. Его — во многом еще несовершенные — опыты формального анализа стихов создали целую школу так называемых «формалистов». Он вызвал к жизни «науку о стихе», изучение русской метрики, ритмики, звуковой оркестровки, эйдологии, тематики, композиции. Русская «поэтика» — самая молодая из всех филологических наук — обязана ему своим рождением» (с. 311). Статья Белого «Гоголь» представляется Мочульскому самым замечательным из всего, что было сказано в русской литературе об «украинском колдуне» после *Мережковского*: «Школьная легенда о Гоголе — реалисте и бытописателе — была навсегда уничтожена символистами. Этот по-новому увиденный, фантастический и страшный Гоголь заворожил Белого — автора "Серебряного голубя" и "Петербурга"» (с. 313).

Мочульский выделял статью Белого «Кризис сознания и Генрик Ибсен»: «Дух всего русского символизма выражен в этой последней статье Белого: конец искусства, культуры, истории; чаяние царства Духа; воля к религиозному преображению мира и созданию всечеловеческого братства. Русские символисты любили Ибсена за его гордое требование: "Все или ничего". Символизм не удался: задачи его были безмерны... Но в неудаче его было истинное трагическое величие».

Особенно высоко Мочульский оценивает «бесстрашные» прозаические эксперименты Андрея Белого: «Его повествовательная проза не имеет себе подобных в русской литературе. "Стилистическую революцию" Белого можно считать катастрофической неудачей, но нельзя отрицать ее громадной значительности. Автор "Серебряного голубя" и "Петербурга" не оставил камня на камне от старого "литературного языка"; он "вздернул на дыбы" русскую прозу, перевернул вверх ногами синтаксис, затопил словарь потоком новых, выдуманных им слов. Дерзновенные, иногда граничащие с безумием, опыты Белого наложили свою печать на всю новую советскую литературу: он создал школу» (с. 317).

Самым сильным и художественно выразительным из всех произведений Белого Мочульский считает роман «Петербург»: «Это — небывалая еще в литературе запись бреда; утонченными и усложненными словесными приемами строится особый мир — невероятный, фантастический, чудовищный: мир кошмара и ужаса; мир извращенных перспектив, обездушенных людей и движущихся мертвецов. И он смотрит на нас фосфорическими глазами трупа, парализует ужасом, околдовывает гипнотическим внушением» (с. 321). Сам Белый рассказывал о том, как роман этот родился из звука, и работал он над его стилистикой, как подчеркивает Мочульский, десять лет. Идейный смысл «Петербурга» (в измененной редакции 1922) он определяет так: «И старая Россия, и новая ее реакция и революция — во власти темной монгольско-туранской стихии. Единственное спасение — "тайное знание" — антропософия. Россию спасет "эфирное явление Христа", и в ней родится новая раса» (с. 323).

В книге исследователь применяет не характерную для него фрейдистекую методологию, оправданную известными генеалогическими обстоятельствами Белого: «Душевная рана, полученная в раннем детстве, стала для него роком наследственности. Образ отца и любовь-ненависть к нему предопределили его трагическую судьбу» (с. 325). Литературными учителями Белого он называет А.С.Пушкина, автора «Пико-

вой дамы» и «Медного всадника», и Ф.М.Достоевского, автора «Преступления и наказания». «Записки чудака» Мочульский считает не художественным произведением, а драгоценным для психиатра и мистика человеческим документом, результатом антропософского опыта Белого: «Белый не лжет и не притворяется: он действительно пережил огромное духовное потрясение и не находит слов, чтобы рассказать о нем. Все литературные навыки и стилистические приемы писателя Андрея Белого бессильны перед ослепившим его светом» (с. 330), хотя «и в безумии Белый остается поэтом: в его навязчивых идеях — подлинное поэтическое вдохновение» (с. 331). Апогеем литературной деятельности Белого Мочульский называет берлинское двухлетие: за 1922—1923 были опубликованы 16 его произведений. О последнем, «советском» десятилетии жизни Блока Мочульский, как он сам признавался, почти ничего не знал. Он лишь отметил, что «"Мастерство Гоголя" — одна из самых блестящих исследовательских работ Белого: в ней намечаются новые методы изучения русской художественной прозы — этой «terra incognita», еще ждущей своих завоевателей. В науке о прозе, как и в науке о стихе, Белому принадлежит место "открывателя новых земель"» (с. 362).

Дм. Чижевский отмечает, что «книга Мочульского прекрасная биография, интереснейшая картина значительной части истории русского символизма. И как такую мы должны оценить ее достаточно высоко» (НЖ. 1955. № 42. С. 297).

Б.А.Ланин

«Валерий Брюсов» (Париж: YMCA-Press, 1962). Первая глава в сокращенном виде опубликована под названием «Юность Валерия В.Я.Брюсова» (НЖ. 1958. № 54). Брюсов для Мочульского — человек, родившийся с сознанием собственного величия и с неимоверной жаждой славы. Анализируя дневники Брюсова и его статьи об искусстве, Мочульский утверждает, что Брюсов случайно пришел в декадентство, и соглашается с мнением самого поэта, что школу русского символизма возглавил он случайно: эта роль была навязана Брюсову критикой, когда самой школы еще не существовало. Однако напряженная работа над собой сделала Брюсова связующим культурным звеном между поэзией XIX и XX вв., «пионером новой — русской литературы XX века» (здесь и далее цит. по: Мочульский К. Александр Блок. *Андрей Белый*. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 382). Он создал новый поэтический язык, разработал новые средства поэзии. Мочульский считает Брюсова «несомненно, одним из самых образованных русских людей эпохи символизма» (с. 391). Брошюра Брюсова «Об искусстве» (1899) утверждает главную идею: искусство есть раскрытие души художника, а смена художественных школ преследует лишь одну цель — освобождение личности художника. Общение с читателем происходит лишь в самом акте эстетического восприятия. Эту брошюру Мочульский называет «крайним выражением эстетического индивидуализма» (с. 390). Хотя Брюсов-поэт получает признание с выходом сборника «Tertia Vigilia» (1900), важнейшим этапом в творческой биографии Брюсова Мочульский считал книгу «Me eum esse» (1897). Он писал: «Книга "Me eum esse" — важный этап в развитии русского символизма. Брюсов утвердил личность художника-демиурга, величие его творческой воли. На почве этого эстетического индивидуализма выросло символическое искусство. Абстрактную схему Брюсова — Белый, *В.Иванов* и Блок заполнят впоследствии конкретно-мистическим содержанием. Для автора "Me eum esse" его книга была концом пути. Личность самоутверждалась в пустоте, над пропастью небытия, — дальше идти было некуда. Брюсов понимал: ему нужно было или перестать писать, или переродиться» (с. 387).

В 1903 Брюсов огласил «мистический манифест "нового искусства"» — лекцию «Ключи тайн». Тогда же выходит книга «Urbi et Orbi», в которой, по мнению Мочульского, поэтический дар Брюсова достигает расцвета: он вводит в русскую поэтику верлибр, народные песни, канонизирует частушки, создает жанры «мещанского романса, "лирического монолога в экзотической рамке"». Все вместе это открыло дорогу поэзии С.Городецкого, Н.Клюева, М.Кузмина, В.Маяковского, «Двенадцати» Блока и др. В книге «господствует эротизм». Мочульский подчеркивает «принципиальную эротичность Брюсова», которую сам поэт разъяснял в своей «теории страсти» в опубликованной в «Весах» статье. В 1904 начи-

нает выходить в свет ежемесячник «Весы» — «лучший символический журнал» эпохи. Этот год — расцвет славы Брюсова. Однако в этом же году Брюсов в переписке с Г.И.Чулковым объявляет о своей готовности отречься от символизма, и Мочульский тонко замечает, что, «в сущности, Брюсов символистом никогда не был, но до 1904 года он по тактическим соображениям должен был притворяться символистом» (с. 411). Брюсов, которого Мочульский считает культурнейшим из русских писателей, хотя и был «гуманистом в самом широком смысле этого слова, но в сумеречных глубинах его духа таился исконный русский нигилизм. Он любил порядок, меру и строй, но инстинктивно влекся к хаосу; в Брюсове-европейце сидел древний гунн» (с. 415). Прозу Брюсова Мочульский оценивал сдержанно. По его мнению, рассказы Брюсова отличаются «лишь одним достоинством — максимализмом» (с. 420), а герои романа «Огненный ангел» — «превосходно сработанные автоматы, действующие и разговаривающие в стиле XVI века» (с. 422). Брюсов был «пионером новой русской литературы XX века» (с. 382). Однако культурная роль Брюсова шире литературных его заслуг. Он был не только образованнейшим человеком: «Огненная страсть знания — право Брюсова на духовное благородство. Он был отцом русского гуманизма XX века, подлинным русским Фаустом» (с. 428). В советскую эпоху эта роль Брюсова была недооценена: несмотря на занимаемые поэтом ответственные посты, Брюсов был чужим и ненужным.

В.Вейдле в предисловии назвал книгу «Валерий Брюсов» «загробным подарком, первой обстоятельной и серьезной книгой общего характера о Брюсове, книгой беспристрастной, внимательной, а потому своевременной и нужной» (Париж, 1962. С. 5).

Б.А.Ланин

МУРАТОВ Павел Павлович (1881—1950)

«Образы Италии: Полное издание в трех томах» (Берлин: Гржебин, 1924. Т. 1—3; М.: Галарт, 1993—1994. Т. 1—2. М.: Республика, 1994) — отпечатано в «Библиографич. институте в Лейпциге» в виде томиков небольшого формата; стало 4-м изданием книги Муратова (М., 1911—1912. Т. 1—2; М., 1912—1913. Т. 1—2; М., 1917. Т. 1). Во 2-е издание добавлены глава о Микеланджело «Пленный дух» (т. 1), часть «Лациум» и глава «Помпеи» (т. 2), расширена часть «Рим» (т. 2). В 3-е — добавлены краткое предисловие (помимо обширного предисловия к 1-му изданию), фрагмент о Понтормо в главе «Бронзино и его время» (т. 1). В берлинском издании изменений в тексте первых томов нет, но сняты оба предисловия. Новым стал третий том, состоящий из трех частей («От Тибра к Арно», «Север», «Венецианский эпилог»), куда входят 14 глав, носящих преимущественно географические названия («Долина Умбрии», «Ассизи», «Перуджия», «Парма», «Дни в Милане», «Брешия», «Мантуя», «Верона» и др.). В тексте гржебинского издания немало опечаток, имеются разночтения в написании одних и тех же имен (напр., Бернсон/Беренсон, Броунинг/Браунинг), несколько непоследовательно дается транслитерация аналогичных итальянских имен и названий. В основу тома положены довоенные впечатления автора (Муратов был в Италии в ноябре 1911 — августе 1912, июле—августе 1914). Установка на «реальное» путешествие в нем выдержана сильнее, чем в первых томах, где импрессионистические наблюдения в настоящем лишь повод для различных экскурсов. Если ранее читателю предлагался традиционный маршрут итальянской поездки (Венеция—Флоренция—Рим—Неаполь), то 3-й том посвящен не столь популярным у туристов «северным» местам. Они связаны Муратовым скорее не с прославившим их св. Франциском Ассизским, а с «путем Пьеро делла Франческа» (Умбертаде, родина художника — Борго Сан Сеполькро, Ареццо, Урбино и т.д.), хотя главным смысловым разделом тома является эпилог, посвященный «венецианству» и Венеции, в которую автор возвращается вновь, сделав своеобразный круг по Италии, перед тем, как покинуть ее в начале первой мировой войны.

С выходом нового тома жанр и центральная идея книги не изменились. Формально — это литературное «путешествие по Италии», имеющее предысторию как в Европе (Гете, Стендаль, Тэн и др.), так и в России (письма Гоголя, герценовские «Письма из Франции и Италии», итальянская тема у *Мережковского*, *Вяч. Иванова*,

Б.Зайцева). Глубинно — размышление о месте Средиземноморья и «латинского гения» в судьбе Возрождения, европейской культуры в целом, любой души, учащейся ценить красоту. Написанная прежде всего мастером лирической прозы, а не историком и публицистом, книга выполнена в духе «русского бейлизма», сочетающего переложение хроник, жизнеописания знаменитых людей (Казанова), картины местных праздников (Палио в Сьене), искусствоведческие наброски-«отражения», связанные с конкретными именами и произведениями, а также с определением кульминации Ренессанса (кватроченто времен Л.Медичи), барокко. Повествователь Муратова — «русский путешественник», эстет, поклонник «внутренней формы» и «гения места». Он смотрит на нераздельность прошлого и настоящего, «культуры» и «жизни», «личного» и «всемирного» в Италии как бы глазами «венецианца» позднего XVIII в., совершает пассеистическую реставрацию былого на манер русских «мирискусников». Ему интересны скорее не гении (Леонардо) и тем более не духовные реформаторы (Савонарола), а то «веселое ремесло», за которым стоят «художественные» мелочи быта, осязательные формы, «усадебное» начало (у Палладио), «чистая и радостная вера», навеянная, как у венецианцев, инстинктом стихии. Джотто, в оценке Муратова, — выдающийся «сын итальянской деревни». Автор именует это свойство «вечной античностью», «природной латинской религией» — символической активностью, не столько порожденной христианством, сколько освобожденной им и «направленной к цели». Барокко в Риме кладет предел «античности», и Микеланджело — веха разрыва с традицией «юга», более «христианского», чем «деятели тогдашней церкви», которые не благословляли природу, а стремились к омонашествлению мира. Юг — это уже не языческая, но еще и не христианская, Италия — живой образ, живущий в недрах постренессансной культуры, о нем скорбят знатоки «подлинного» пейзажа (Пуссен).

В рецензии *М.Осоргина* (ПН. 1924. 4 нояб.) отмечена заслуга Муратова «в том, что он принял и доказал в Риме равноправие античности, высокого возрождения, барокко и той мешанины, какою всегда является "обыденная современность", — доказал неделимость Рима». Б.Каменецкий [*Ю.Айхенвальд*] обращает внимание на художественность замысла: «Не важно, сколько объективности в прелестной книге П.П.Муратова и сколько в ней — от его субъективности и от тех предварительных авторитетных внушений, какими питается и самостоятельная, и наследственная любовь к Италии, этой признанной спутнице счастливых дней» (Руль. 1924. 19 нояб.). Б.Зайцев (СЗ. 1924. № 2. С. 444—447) отмечает эпохальный характер издания: «...романтика и эстетизм, элегия, мечта "северного человека" о блаженном крае... Те, кому сейчас за сорок, узнают в ней молодость свою» (с. 45). Вместе с тем эстетизм «мирной, полуязыческой религии этой книги» чреват снобизмом и малозначителен в «трагическую» послевоенную эпоху — в ней нет «высоких температур», реально отсутствует св. Франциск: «С автором мы вместе вздохнем "о счастливых днях"... в "домашнем" углу сердца мы зажжем свечу перед ее [Италии] иконой. А затем двинемся своей дорогой — во мраке и чащобе "новой ночи"» (с. 446—447). Оценивая книгу Муратова в год кончины автора, архимандрит Киприан (Керн), увидел в ней «одно из свидетельств великого прошлого России... она явилась каким-то прощальным приветом той неповторимой нашей просвещенности и утонченности, по которой мы были настоящими европейцами. Кто любит Италию и ценит эту книгу, тому не надо совсем объяснять, почему тогда, в той жизни было лучше и почему теперь нечем дышать» (В. 1951. № 15. С. 152). Архимандрит Киприан терпим к «язычеству» автора: «Книга Муратова об Италии это — тихие думы об ушедшем, но это и оправдание человека перед лицом Божиим. Оправдание его духа, не рабствующего законам природного мира и рвущегося к Духу Божию. Все то, о чем он пишет в этой книге, это — ответ человечества творящего на повеление Сотворшаго» (с. 153).

В.М.Толмачев

Н

НАБОКОВ Владимир Владимирович (В.Сирин, 1899—1977)

«Машенька» (Берлин: Слово, 1926; М., 1988). Под псевдонимом В.Сирин. Переведено на немецкий (1928), английский (1970, пер. М.Гленни и автора) языки. В первом романе Набокова, начатом им в Берлине весной 1925, переплетены два временных плана, два художественных пространства: убогая, ограниченная реальность настоящего (изгнание) и не имеющая пределов память о прошлом (России, любви). Настоящее — русский пансион в Берлине, символически выходящий окнами на полотно железной дороги. В пансионе обитают «семь русских потерянных теней»: хозяйка с чеховской (из «Чайки») фамилией Дорн; «старый русский поэт» Подтягин, полногрудая барышня Клара, балетные танцовщики Колин и Горноцветов и главные антагонисты романа — человек с неопределенным прошлым, делец, открывающий длинный ряд набоковских пошляков, Алферов и Лев Ганин, сменивший разные занятия, не нашедший себя ни в чем, утомленный эмигрантской жизнью, оседлостью (вариация «лишнего человека», «русского скитальца» — в эмиграции). В фотографии жены Алферова (она на днях должна приехать из России) Ганин узнает девушку, некогда, в России страстно им любимую. С этого момента он весь (в течение четырех дней перед приездом Машеньки) во власти воспоминаний о своем романе с ней: реальном — до революции, в письмах — во время гражданской войны. Он трижды отрекается от нее: впервые — когда она отдается ему; позднее — вынужденно — в безумном потоке эвакуации и в конце романа вновь добровольный отказ — от встречи, от планировавшегося бегства с нею. Ганин исчерпал свое чувство в воспоминаниях, образ Машеньки стал тенью, прекрасное не вернется. Роман заканчивается отъездом Ганина, совпадающим по времени с приездом Машеньки; на протяжении всего романа она присутствует «за кадром», на «метауровне»: в заглавии, в упоминаниях, воспоминаниях, фотографиях, письмах, телеграмме, но так и не появляется сама.

Первый роман Сирина, как заметил *Г.Струве*, сначала в рецензии (В. 1926. 1 апр.), затем в книге (с. 278), оригинально задуманный и построенный, с неожиданной развязкой, был благосклонно, но без всяких «восклицаний» встречен критикой, причем *М.Осоргин* «в каком-то смысле попал пальцем в небо, предсказывая Сирину будущее бытописателя эмиграции...». Осоргин назвал «Машеньку» «очень хорошей бытовой повестью из эмигрантской жизни» (СЗ. 1926. № 28. С. 474); по его мнению, Сирину, как и полагается русскому автору, положительный герой Ганин не удался, зато удались мелочи быта. «Маленький пансион, населенный ненужными человеками, отлично вмещает великую тоску, беспочвенность, бессмыслицу беженского быта, его духовную истощенность, его безвольную испошленность... из сложного явления эмиграции Сирин взял лишь... быт без бытия, инерцию без идеи. Лучшая фигура его повести — "старый российский поэт" Подтягин, кончивший свою жизнь в пансионе» (Там же. С. 475—476).

Г.Иванов отозвался о «Машеньке» как о «пошлости не без виртуозности», как о прозе, обнажившей писательскую природу Сирина во всей ее «отталкивающей непривлекательности... автор... ничуть не сложен, напротив, чрезвычайно "простая и цельная натура". Это знакомый нам от века тип способного, хлесткого пошляка-журналиста, "владеющего пером" и на страх и удивление обывателю, которого он презирает и которого он есть плоть от плоти, "закручивает" сюжет "с женщиной"... сыплет дешевыми афоризмами и бесконечно доволен» (Числа. 1930. № 22. С. 234—235). Набоков считал (см. его письмо Г.Струве от 3 июня 1959 // Nabokov V. Selected letters 1940—1977. San Diego, Calif., 1989) причиной этой сверхъядовитой рецензии свой

краткий и злой отклик на «банальный» роман «Изольда» *И.В.Одоевцевой*, жены Г.Иванова (Руль. 1929. 30 окт.). Иванову «ответил» Н.Андреев (Новь. Ревель, 1939. Окт. С. 6): «Независимо от того, какие иностранные образцы оказали воздействие (и было ли оно вообще) на формирование сиринского творчества, Сирин, на наш взгляд, самый цельный и интересный представитель русской прозы... В Ганине... — дана попытка изобразить тип сильного человека... Но интересно и удалось в нем не это, а та устремленность, характерная для всех героев Сирина, в свой особенный мир воображения, которая воссоздает для читателя роман Ганина с Машенькой (прелестный и зыбкий образ) и растворяет действительную жизнь в нереальную, пронзенную ветрами и холодом, в мертвый театр марионеток. Единственный мир, оживающий для Ганина, — тот, о котором тоскует его душа. И отсюда один шаг до аллегории: Машенька — это Россия». В целом же критики, среди них *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1926. 31 марта; Сегодня. 1926. 10 апр.), *А.Даманская* (Дни. 1926. 14 нояб.), А.Изгоев (Руль. 1926. 14 апр.), *К.Мочульский* (Звено. 1926. № 168), А.Савельев (ПН. 1926. 29 апр.) признавали, что в первом романе Сирина очевидно его дарование, но писали о длиннотах и скуке «психологических разборов», растянутости. По словам рецензента «Воли России» (1926. № 5. С. 196—197) Н.М.П-ка, «Машенька» — «вещь, не скверно задуманная, но слабо исполненная... Что касается того, что "Машенька" является символом России... то мы просто недоумеваем». *Г.П.Федотов* (Путь. 1937. № 53) находил в романах Сирина, прежде всего в «Машеньке», приметы XX в. — «отсутствие устойчивых характеров», а главное то, что человек в них «в своих поступках... не руководствуется ничем. От него можно ждать всего». Архиепископ Иоанн Сан-Францисский в журнале «Благонамеренный» (1926. № 2. С. 173—174) заметил, что в «Машеньке» Сирин отходит от *И.А.Бунина* и идет в сторону Ф.М.Достоевского. Позднее критика выявила в художественной ткани романа пушкинские, лермонтовские, гоголевские, тургеневские, чеховские параллели.

Первый роман Набокова во многом предвосхитил его последующую прозу: двоемирие, переходы из прошлого в настоящее и обратно, миф о России как утраченном рае, попытку создания незаурядного героя, конфликт «подлинного» и «пошлого», бесконечную литературную «игру», игру с именами, «игру в автобиографизм». В предисловии к английскому переводу романа Набоков писал о совпадениях между «Другими берегами» и ганинскими воспоминаниями. «Его Машенька и моя Тамара — сестры-близнецы; тут те же дедовские парковые аллеи; через обе книги протекает та же Оредежь... Из-за того что Россия так неимоверно далека, а тоска по родине остается на всю жизнь твоей безумной спутницей, с патетическими причудами которой привыкаешь мириться при чужих, я не стыжусь признаться, что в моей привязанности к моей первой книге есть доля болезненной сантиментальности. Ее изъяны — следствия неискушенности и неопытности... искупаются для меня (а в этом деле, в этом трибунале, я единственный компетентный судья)... эпизодами... которые, если бы это вовремя пришло мне в голову, надо было бы чуть ли не целиком перенести в позднейшую из этих двух книг» (Собр. соч. Анн Арбор, 1986. Т. 1. С. 7—8).

Т.Н.Красавченко

«Король, дама, валет» (Берлин: Слово, 1928; Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1). Под псевдонимом В.Сирин. Переведено на немецкий (1928), английский (1968, пер. Дм. Набокова и автора) языки. По определению автора в предисловии к английскому изданию, из всех его романов «этот лихой скакун — самый веселый. Эмиграция, нищета, тоска по родине никак не сказались на его увлекательном и кропотливом созидании» (Собр. соч. Анн Арбор, 1986. Т. 1. С. 107). Сделав персонажами своего второго романа немцев, автор испытал серьезные трудности: по-немецки он не говорил, немецких друзей у него не было, ни одного немецкого романа он к тому времени не читал ни в оригинале, ни в переводе, действие могло происходить в Румынии или в Голландии, выбор определило знание топографии и погоды Берлина. Названные в заглавии «три фигурные карты», по замечанию автора, «все червонной масти», — заявка сразу на «любовный треугольник» и «игру судьбы», потусторонней силы, как основу фабулы романа. По внешнему рисунку это тривиальный роман об адюльтере: преуспевающий коммерсант Драйер приглашает в Берлин

из провинциального городка своего троюродного племянника Франца, устраивает его приказчиком в свой магазин. Франц и жена Драйера — Марта становятся любовниками и решают (по инициативе Марты) убрать Драйера (отравить, застрелить, утопить) и таким образом разбогатеть; т.е. Валет и, особенно, Дама живут иллюзией, что могут сами распорядиться своей судьбой и переиграть Короля. Во время отдыха на море Марта намеревается, заманив мужа в лодку, с помощью Франца утопить его, но, простудившись на море, сама умирает от воспаления легких. Роман пронизан ощущением судьбы, правящей жизнью, даже когда она принимает облик случая (сцена встречи еще не знающих друг друга персонажей в поезде), она приоткрывает себя персонажам и читателям, вызывает у них предчувствие близкой, неизбежной развязки, но направляет их по ложному следу (автокатастрофы Драйера, его неумение плавать). Реальному же предостережению рока — первой простуде Марты — ни персонажи, ни читатель не придают значения.

Критика отмечала следы иностранного влияния на автора. По словам *Г.Иванова*, в романе был «старательно скопирован средний немецкий образец», от этой «очень ловко, умело, "твердой рукой" написанной повести — уже слегка мутит: слишком уж явная "литература для литературы". Слишком "модная", "сочная" кисть и темп современности чрезмерно уловляется по последнему рецепту самых передовых немцев. Но... хотя и не искусство и не "вдохновение" ни одной своей строкой (как и "Защита Лужина"), — все-таки это хорошо сработанная, технически ловкая, отполированная до лоску литература, и как таковая читается и с интересом и даже с приятностью... У Сирина большой напор, большие имитаторские способности, большая, должно быть, самоуверенность... При этих условиях не такой уж труд стать в эмигрантской литературе чем угодно. Хоть "классикой". Впрочем, это уже вне моей темы, ибо вне литературы в ее подлинном, "не базарном" смысле» (Числа. 1930. № 1. С. 233—236). *М.Цетлин* вторил Г.Иванову, высказав предположение, что роман создан под влиянием берлинской литературной атмосферы, немецкого экспрессионизма, но он отмечал и несомненный талант, незаурядность литературных данных Сирина (СЗ. 1928. № 37. С. 536—538). И Цетлина, и другого в целом благожелательного рецензента *Ю.Айхенвальда* (Руль. 1928. 3 окт.) испугали «грубость» и «непристойность» книги, написанной холодно, математически неуклонно, «шахматно» (*Струве Г.* // Россия и славянство. 1930. 17 мая), явно отчужденно, «без симпатии» по отношению к персонажам, намеренно без всякой «человеческой влажности», которой, по выражению автора в предисловии, был пропитан его первый роман «Машенька». Н.Андреева в романе поразила прежде всего «виртуозная стилизация под изображаемую среду, но не в языке, а в настроении, в духовной атмосфере романа», попытка русского автора «изнутри» изобразить современную Германию, «чужую жизнь». «Поэтому понятна... нелепая аргументация литературных верхоглядов, что книга эта напоминает перевод с немецкого... В банальном и трагическом сочетании трех карточных фигур символически раскрывается безысходная мрачная плотскость и безличность человеческого существования. Сгущенный быт, лаковый, блестящий сверху, взрезается гадостным тошнотворным нутром, когда-то в детстве верно воспринятым Францем (Валетом). И неудивительно, что из этой серо-зеленой липкой мути инстинктивно стремится Драйер (Король) замкнуться в свой молчаливый мир фантастической выдумки, иронического наблюдения, поисков забавного, а наружу неизменно быть улыбающимся манекеном. Пребывающий в снах Драйер, охраняемый судьбой и автором, к счастью для себя, так и не просыпается; может быть, в награду за свою непритязательную затаенную человечность. И даже конкретнейшая Марта (Дама), в легчайшие увлекательные минуты своей земной любви, старается невольно (ибо такое стремление — врожденная черта человеческих душ) создать и сберечь собственное хрупкое видение счастья» (Новь. Ревель, 1930. Окт. С. 6). Позднее Г.Струве заметил, что второй роман Сирина, привлекший недостаточно внимания, — «вещь весьма замечательная и своеобразная, ни на что другое ни в тогдашней, ни в прежней литературе не похожая» (Струве. С. 279).

Т.Н.Красавченко

«Возвращение Чорба» (Берлин: Слово, 1930; Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1). Сборник В.Сирина включает пятнадцать

рассказов и двадцать четыре стихотворения 1924—1928. Американский репринт (1976) вышел без поэтического раздела, который был оставлен без внимания и рецензентами книги 1930. Меж тем этот раздел включает некоторые наиболее значительные стихотворения Набокова и содержит почти все основные мотивы, придающие сборнику определенное художественное единство. Это прежде всего мотив жизни как сна, постоянно возвращающего к образам утраченного рая, который ассоциируется с детством в России, и тема слепой, логически необъяснимой жестокости, разрушительной стихии бытия. Набоковские версии традиционных поэтических сюжетов — Голгофы («Мать»), Дон Жуана («Гость»), Жанны д'Арк («La Bonne Loraine») — характерны трагической тональностью, заглушающей и героику, и просветленность. Мать Иисуса никогда не утешит Его Воскресение, потому что ни в третий, ни в сотый день не воспрянет на ее зов «смуглый первенец, лепивший воробьев на солнцепеке, в Назарете». Доверчивой Донне Анне не дано уразуметь, что она «сердцу нежеланная, что сердце темное мертво», а «железная святая», которую казнили в Руане, не ведает, что «мир с тех пор стал холоден и прост». И в этом мире оцепенелому сознанию представляются все одни и те же картины: «Россия, звезды, ночь расстрела и весь в черемухе овраг», куда ведут убивать, не объясняя, за что («Рассвет»). Но «сердце, как бы ты хотело, чтоб это вправду было так», потому что и такая судьба порой кажется привлекательнее «благополучного изгнанья», когда мучит «сон о родной стране», который «всякой яви совершеннее» («Паломник», стихотворение, посвященное *Ю.Айхенвальду*, ранее всех оценившему дарование Набокова). Эти сны, и «оттенки голосов», звучавших на оставленной родине, «и пенье пушкинских стихов, и ропот памятного бора», — шумящая, бессмертная глубина России («Тихий шум», стихотворение, написанное ко Дню русской культуры в мае 1926) навевают образы, постоянно возникающие в лирике Набокова с ее ностальгическими обертонами, с подчеркнуто строгой, классической строфикой и ритмикой, которые говорят об осознанной традиционности поэтического мышления (ее отмечал, рецензируя в 1923 сборники стихов Сирина «Гроздь» и «Горный путь», Айхенвальд, проницательно указывая на родственность стихов Набокова поэзии *И.А.Бунина*).

В рассказах преобладает мотив мертвенности окружающей жизни, определивший тональность новеллы, которая дала заглавие сборнику. Боль внезапной утраты (герой потерял юную жену, ставшую жертвой несчастного случая) остается неутолимой, лишь усиливаясь из-за продиктованной отчаянием попытки искусственно реконструировать невозвратимое прошлое. Невозможность вернуть счастье, канувшее в прошлое, непритупляющаяся боль таких утрат и чувство пустоты, наступающее вслед за ними, — варьирующиеся темы книги. Сюжеты ряда новелл построены на несовпадении, даже контрасте времени, ассоциируемого с памятью, хранящей сокровенные неразрушимые образы, и пространства, олицетворяющего динамику движения, которое всегда воплощает хаос и бессвязность. «Путеводитель по Берлину», подборка намеренно случайных уличных зарисовок, передает ощущение механичности жизни, день за днем свершающейся в мегаполисе, который кажется ирреальным при всей навязчивости и безвкусице его внешних обликов. Искусство, созидающее цельный и одухотворенный мир, задыхается в этой атмосфере навязчивой пошлости, само приобретая оттенок механической односторонности («Бахман», рассказ о гениальном, но полубезумном музыканте, вслед которому появится шахматный гений из «Защиты Лужина»). Человеческие драмы, происходящие в этом пространстве — не ведающем эмоций и словно бы безвоздушном, — тоже несут в себе нечто искусственное и безжизненное. В «Катастрофе» герой, молодой немец, погибает под колесами автобуса в тот самый день, когда узнает, что его покинула невеста, отдавшая предпочтение другому, а в «Благости» рассказчик тщетно дожидается возлюбленной, которая назначила ему свидание у Бранденбургских ворот, однако ни в том ни в другом рассказе нет пронзительности и боли. Даже жизненные крушения описываются просто как часть ритуала, раз за разом повторяющегося в бездушной повседневности. Щемящую ноту вносит в повествование Набокова лишь подчас появляющееся в нем ощущение убийственного бега времени, превращающего жизнь в краткий миг и придающего особую хрупкость каждому

переживанию. Об этом думает герой «Благости», разглядывая мокнущую под дождем старуху-торговку, которой так и не дождаться покупателей.

На этом фоне выделяется «Письмо в Россию», рассказ, возникший из черновиков первого романа Набокова, носившего заглавие «Счастье» (он был оставлен в начале 1924 на середине третьей главы). Представляющий собой письмо молодого писателя-эмигранта женщине, которую он потерял в России, охваченной революцией, рассказ намечает темы, вскоре развернутые в «Машеньке»: боль утраты, счастье памяти и резкий контраст, который навеянные ею картины образуют на фоне берлинских эмигрантских будней.

«Возвращение Чорба» наряду с первыми тремя романами Набокова спровоцировало резкий по тону отклик *Г.Иванова* в «Числах» (1930. № 1). В статье говорилось об «отталкивающей непривлекательности» писательского облика Набокова, который «перелицовывает» полубульварную литературу немецкого и французского образца, пользуясь репутацией новатора лишь оттого, что русская культура никогда не признавала подобной эстетики. Фраза о «способном, хлестком пошляке-журналисте», который, изумляя простака-обывателя, «сыплет дешевыми афоризмами» (с. 235), дала толчок непримиримой войне Набокова и Иванова, длившейся годы. Бесцветная рецензия *М.Цетлина* в «Современных записках» (1930. № 42) лишь констатировала экспериментальный характер набоковской прозы.

А.М.Зверев

«Защита Лужина» (Берлин: Слово, 1930; М., 1989). Впервые: СЗ. 1929, 1930. № 40-42. Под псевдонимом В.Сирин. Переведено на французский, шведский, английский (пер. М.Скаммела и автора, 1964) языки. В центре романа — история жизни человека, сначала шахматного вундеркинда, потом знаменитого гроссмейстера, полностью захваченного стихией шахмат. Он живет своей, обособленной жизнью, как в коконе: война и революция никак не влияют на жизнь его души, хотя именно они приводят его в эмиграцию, где на немецком курорте он встречает девушку из русской семьи, душевно близкую ему. Возникает иллюзия обретения в любви рая, утраченного в детстве; недаром «свет детства» непосредственно сочетался для Лужина с образом его невесты (она так и не названа по имени — Набоков и здесь продолжил игру в имена или их отсутствие; герой обретает имя — Александр Иванович — лишь в конце романа, после смерти). Благодаря любви прежде холодный, безжизненный Лужин становится трогательным, смешным, живым. Его женитьбе предшествует болезнь — серьезный психический срыв, вызванный шахматным перенапряжением; врачи запрещают Лужину шахматы. Однако в обстановке обычного человеческого счастья, отказавшись на миг от смысла своего существования, он испытывает смятение неудовлетворенности. Фантастический мир искусства оказывается сильнее действительности, воспринимаемой Лужиным сквозь призму «шахматного бреда»: он не видит мир реально, не чувствует антипатии родителей своей невесты, сопротивляющихся их браку; в пошлой обстановке «русской клюквы» их квартиры ему мерещится утраченный рай детства; он все время делает не то, что принято, и не вписывается в обычную, нормальную жизнь. Единственно, чем Лужин может защититься от поворотов судьбы, загоняющей его в тупик, — это уйти из жизни. На последних страницах он возвращается в свой «кокон», к отправному небытию. Перестав понимать жизнь, ощущать ее как цельность, он уходит еще дальше — в иной, влекущий его темную, безумную, избранную душу мир. Самоубийство (он выбрасывается из окна) — закономерный для него исход.

Г.Адамович назвал роман «выдуманным, надуманным», отметив новизну повествовательного мастерства, но не познания жизни (ПН. 1929. 31 окт.; 1930. 13 февр.; 1930. 15 мая). *Г.Иванов*, заявив, что в романе скопирован средний французский образец (Числа. 1930. № 1. С. 233), апеллировал к авторитету Адамовича, резонно, на его взгляд, указавшего (ПН. 1929. 31 окт.), что роман мог бы появиться в известном французском журнале «Nouvelle Revue Française» и остаться незамеченным в сером ряду средней французской беллетристики. Тем не менее большинство критиков сочло, что именно в этом романе Сирин по-настоящему нашел себя. По мнению *В.Ходасевича*, именно здесь Сирин встал во весь рост своего дарования, обрел свои основные мотивы:

творчества и творческой личности, жизни художника и жизни приема в сознании художника, но художник показан им под маской шахматиста, коммерсанта. При этом в лице Лужина передан «ужас профессионализма»: постоянное пребывание в творческом мире словно бы высасывает из художника кровь, превращая его в автомат, не приспособленный к действительности и погибающий от прикосновения к ней (В. 1930. 11 окт.). «От несколько расплывчатой "Машеньки", через непрочный, но четкий мир "Короля, дамы и валета" к прекрасной одушевленности Лужина — путь непрерывного роста...», Лужин — «высшее достижение сиринского творчества», диалог в романе «условный, просеянный и экономный — прекрасное преодоление реалистического многословия», — писал Ал. Новик (СЗ. 1931. № 45. С. 514—517). Необычайной удачей не только для Сирина, но для всей современной русской прозы счел роман Н.Андреев (Новь. Ревель, 1930. Окт.), увидевший в «Защите Лужина» упорную и трагическую попытку защиты от «злых неизвестностей», стремящихся подвести под последний непоправимый удар его свободную личность, «блистательный прыжок» в ошеломляющие просторы творчества, в глубинные тайны человеческой психологии. Андреев полемизирует с Адамовичем, увидевшим в трагическом финале романа беллетристическую неудачу: у романа не могло быть иного конца — спасая свою свободу от власти раздавливающего быта и от пугающей власти шахматных призраков, Лужин осуществил свой последний, единственно возможный, последовательный для него «шаг защиты». Мастерство Сирина высоко оценили *Г.Струве* (Россия и славянство. 1930. 17 мая), А.Савельев [С.Шерман] (Руль. 1930. 1 окт.). Сам Набоков считал, что из всех его русских книг «Защита Лужина» содержит и излучает наибольшую «теплоту» — что может казаться странным, если исходить из распространенного мнения об исключительно абстрактном характере шахмат. Лужин «неуклюж, неряшлив, некрасив — но, как очень скоро замечает моя нежная барышня (по-своему чудесная девушка), в нем есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его темного гения» (Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» // В.В.Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 54).

Т.Н.Красавченко

«Подвиг» (Париж: Современные записки, 1932; М., 1989, цитируется это издание). Степень автобиографичности «Подвига» В.Сирина более всего интриговала и читателей, и критику. Главному герою книги Мартыну Эдельвейсу писатель отдал многое из собственного жизненного опыта, включая детские впечатления от Биаррица, бегство из Петрограда в Ялту после большевистского переворота, университетские годы в Кембридже и даже место в воротах студенческой футбольной команды. Вместе с тем и основное событие рассказа, обозначенное полусерьезным, полуироничным заглавием, и сам характер повествования, в котором первостепенной важностью обладает мотив игры, исключали возможность прочтения романа как беллетризированного жизнеописания автора.

В «Подвиге» впервые использован прием построения сюжета на грани реально происходившего и домысливаемого героем, но так, что вымысел приобретает для него не меньшую достоверность, чем все относящееся к области воспоминаний о действительно случившемся. Это один из излюбленных художественных ходов позднего Набокова, у которого такое смешение чаще всего приобретает иронический или пародийный оттенок. В «Подвиге» ирония еще не заглушает лиризма. Висевшая над детской кроватью героя картина с тропинкой в лесу станет как бы прообразом его будущего: часто Мартын «спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» (с. 152). Путешествие завершается где-то на латвийско-советской границе, которую Мартын решил перейти всего на двадцать четыре часа, не давая объяснения причин, заставивших решиться на этот подвиг, оказавшийся в его биографии единственным и последним, так как он не вернется. На последней странице книги англичанин, с которым Мартын приятельствовал в Кембридже, тропинкой через еловый лес идет к швейцарской вилле сообщить матери Мартына о его исчезновении. Круг замыкается. Предугадывая на-

прашивающиеся, но заведомо ложные мотивации поступка Мартына, Набоков описывает безмятежную ялтинскую жизнь своего юного персонажа в ту пору, когда рушится последний бастион прежней России, а также его вялое чувство к Соне Зилановой, не ответившей взаимностью. Ни героическая, ни романтичная трактовка не находит в романе сколько-нибудь серезных аргументов. Зиланов, один из идейных столпов эмиграции, еще не распрощавшийся с идеалами шестидесятников, недоумевает, каким образом «молодой человек, довольно далекий от русских вопросов... мог оказаться способным на... на подвиг, если хотите», и «все ли это так романтически авантюрно» (с. 257—258). Но «русские вопросы», как и «романтизм», для Мартына несущественны. Совершенно иные побуждения заставляют его отправиться к границе «Зоорландии», как в разговоре с Соней он именует страну, переставшую для него быть Россией (первое использование имени, играющего важную роль в американских романах Набокова; Зоорландия — «скалистая, ветреная» страна, где «ветер признан был благой силой, ибо, ратуя за равенство, не терпел башен и высоких деревьев», с. 227). Для Мартына это смертельно опасное предприятие притягательно даруемой им надеждой покончить с душевной анемией, которой он поражен, как все его травмированное историей поколение. Его, поклявшегося себе никогда не состоять ни в одной партии и не принимать во внимание «шаблончик... общественных заслуг» (с. 225), все время искушает некая «пограничная черта»: сам акт переступания границы, ритуал инициации. Решение испытать себя кратким возвращением туда, где была Россия, продиктовано потребностью инициации, которая оказалась бы сопряженной с настоящей опасностью, а поэтому неподдельной, в отличие от пошлого посвящения в тайны пола с помощью поэтессы-декадентки и столь же тривиальных, словообильных «восторгов гражданственности» на эмигрантских сходках в Берлине.

Возвращение в былую Россию, т. е. в детство и раннюю юность, которые всегда обладают исключительным значением для героев Набокова, дает критикам основание трактовать тему возврата в райский сад детства как лейтмотив всей его русской прозы. «Привязанность к образам детства» (с. 246), руководящая поведением Мартына, декларирована открыто и подтверждена многочисленными деталями, вплоть до мелких: так, свой последний день в Берлине Мартын начинает с вокзала Фридриха, запомнившегося с тех дней, когда ребенком он ждал здесь пересадки на Норд-экспресс, идущий в Петербург. Кембриджский профессор-русист Мун утверждал, что «Россия завершена и неповторима, — что ее можно взять как прекрасную амфору и поставить под стекло» (с. 183). Мартын долго пытается убедить себя, что и в самом деле эстетическая завершенность этой ушедшей России предпочтительнее ее живых образов, которые непременно окажутся, по выражению Муна, «блатной музыкой». Но эмоциональная память и жажда вернуться — вопреки ходу истории и бегу времени — в Россию детства оказываются сильнее.

Отклики на роман были сравнительно немногочисленными и свидетельствовали о том, что основная художественная идея Набокова, его «метасюжет», остались лишь приблизительно понятыми. *М.Цетлин* в «Современных записках» (1933. № 51) писал, что «в "Подвиге" нет той цельности, глубины и патетичности замысла, которые были в "Защите Лужина"... Это не рассказ о становлении человека, о душевном росте, не то, что немцы называют Bildungsroman. Нет ощущения неизбежной, неповторимой и закономерной (несмотря на все случайности) человеческой судьбы». Критик отмечал как важную особенность индивидуальности Набокова, что для него «проза... никогда не является просто средством, она всегда самоцель, всегда искусство» (с. 458—459). Л.Львов (Россия и славянство. 1932. 1 дек.) подчеркнул, что слово, стоящее в заглавии романа не должно пониматься буквально, «в патетическом плане», так как книга является лишь лирическим воспоминанием о разрушенном и разграбленном русском доме». Основную коллизию романа Львов определил как «противостояние героя играющему случаю», взяв это определение из статьи И.Анненского о Лермонтове и настаивая на параллелях между «Подвигом» и «Героем нашего времени».

А.М.Зверев

«Камера обскура» (Париж: Современные записки; Берлин: Парабола, 1933; Романы. М., 1990). Впервые: «Camera ob-

scura» // СЗ. 1932—1933. № 49—52. Фрагменты печатались: Русский инвалид. 1931. 22 мая; Наш век. Берлин. 1931. Ноябрь; ПН. 1932. 17 апр., 18 сент. «Кинематографический» роман В.Сирина, созданный в расчете на последующую экранизацию. В период его написания (роман был закончен в мае 1931) у Набокова завязалось знакомство с представителем Голливуда в Германии С.Бертенсоном, которому «Камера обскура» была предложена в качестве литературной основы будущего фильма. Сюжет «Камеры обскуры» во многом соответствует стандартам бульварной беллетристики и массового кинематографа тех лет. Помимо элементов мелодрамы, в нем наличествуют расхожие атрибуты любовно-авантюрного романа: адюльтерная интрига, стремительно развивающееся действие, любовный треугольник, мелодраматически экспрессивные сцены бурных скандалов, объяснений, примирений, покушений на убийство по причине ревности и проч. В соответствии с сюжетной схемой предельно упрощены характеры персонажей — в том числе и главных героев, составляющих любовный треугольник. При всем своеобразии, внешнем правдоподобии и пластической выразительности, они не перегружены психологизмом и, отличаясь внутренней статичностью, разыгрывают свои роли в пределах устойчивых персонажных амплуа: коварная соблазнительница (пошловатая шестнадцатилетняя кокетка Магда), отнимающая у своего воздыхателя честь, покой, деньги и — в финале романа — саму жизнь; ослепленный любовной страстью богатый простак (искусствовед Бруно Кречмар, бросивший ради Магды семью); его счастливый соперник (художник-карикатурист Горн), беспросветный циник и негодяй, наделенный мефистофельской внешностью и своеобразным «отрицательным» обаянием. О близости набоковского романа канонам литературно-кинематографического лубка говорят и некоторые его формальные особенности. В нем отсутствуют развернутые пейзажные зарисовки, пространные авторские рассуждения и комментарии, которые могли бы затормозить развитие фабулы. Лаконичные авторские описания напоминают четкие и информативные сценарные ремарки (особенно показателен финал «Камеры обскуры» — мизансцена убийства Кречмара). Язык «Камеры обскуры» лишен типичной для Набокова метафорической роскоши — он «точен, сух, энергичен, порой блестяще резок» (*Терапиано Ю.* // Числа. 1934. № 10. С. 287). Сравнительно небольшой по объему, роман разбит на большое число маленьких главок, как правило, соответствующих одному сценическому эпизоду. По правилам, сформировавшимся в массовой литературе еще в эпоху газетных романов-фельетонов, действие к концу каждой главки нарастает и часто эффектно обрывается на самом напряженном моменте. Формально-композиционные особенности «Камеры обскуры» вызвали негативную реакцию большинства рецензентов, обвинивших автора в потакании вкусам массового читателя и стремлении к легковесной развлекательности. «Есть бездумные писатели для бездумного чтения. Таков В.Сирин... Он увлекателен и занимателен так же, как, например, занимателен рисовальщик на страницах юмористических газет, изо дня в день изобретающий случайные инциденты и неправдоподобные положения для своих героев», — утверждал П.Балакшин, приравнивая Сирина к *П.Н.Краснову*, *Н.Н.Брешко-Брешковскому* и Эдгару Уоллесу (НРС. 1934. 1 апр.). Не менее строго подошел к «Камере обскуре» и *Г.Адамович.* Признав «магическую словесную убедительность» автора, он достаточно низко оценил произведение в целом: «Роман внешне удачен, это бесспорно. Но он пуст. Это превосходный кинематограф, но слабоватая литература» (ПН. 1932. 27 окт.); «Роман легковесный и поверхностный. Он полностью исчерпывается течением фабулы... Нет темы, есть только сценарий» (ПН. 1933. 1 июня). Даже в доброжелательной по тону рецензии *М.Осоргина* критических замечаний было не меньше, чем похвал: «Жалко, что сюжеты Сирина неполноценны и что ему приходится почерпать их не из богатства жизни, а из ее городской пошлости и дешевизны. Роскоши формы не соответствует содержание, — как это бывает в кинопьесах, когда затрачиваются миллионы и созываются таланты на изображение нестоящего, часто — ничтожного» (СЗ. 1934. № 54. С. 459).

Безоговорочную поддержку автору «Камеры обскуры» оказал *Ходасевич*, акцентировавший внимание на сатирическом и пародийном элементе произведения: «Сирин вовсе не изображает обычную жизнь приемами синематографа, а показывает, как

синематограф, врываясь в жизнь, подчиняет ее своему темпу и стилю, придает ей свой отпечаток... "Синематографизированный" роман Сирина по существу очень серьезен. В нем затронута тема, ставшая для всех нас роковой: тема о страшной опасности, нависшей над всей нашей культурой, искажаемой и ослепляемой силами, среди которых синематограф, конечно, далеко не самая сильная, но, быть может, самая характерная и выразительная» (В. 1934. 4 мая). Сдержанно принятая в эмигрантской прессе, «Камера обскура» не имела успеха и в Голливуде, где сочли, что ее автор сделал сюжет излишне эротичным и к тому же нарушил целый ряд незыблемых тогда голливудских стандартов: в романе не было безусловно «положительных» персонажей и отсутствовал «хэппи энд». На эти «недостатки» указывал С.Л.Бертенсон, сделавший запись в своем дневнике: «Прочел "Камера обскура" Набокова. Вряд ли это пригодно для американского фильма. Чересчур эротично и нет ни одного положительного лица. Герой, что называется, "мокрая курица", а героиню, чтобы возвести ее в центр фильма, надо сделать хотя бы и отрицательной, но более значительной» (Цит. по: Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 540). И хотя Набокову удалось продать права на экранизацию «Камеры обскуры» одной из европейских кинокампаний, долгое время это произведение не было востребовано кинематографом. Лишь в 1969 роман был экранизирован английским режиссером Тони Ричардсоном.

Тем не менее «Камера обскура» заинтересовала иностранных издателей. В мае 1935 она была переведена на английский язык У.Роем и в том же году издана в Лондоне. Не удовлетворенный качеством перевода, В.Набоков создал авторизированную англоязычную версию романа, вышедшего в США под названием «Laughter in the dark» (Indianapolis; N.Y., 1938) и оставшегося незамеченным читателями и критиками вплоть до шумного успеха «Лолиты». Сам Набоков довольно быстро охладел к своему «кинематографическому» роману. Уже в письме от 24 января 1941 американскому издателю Дж. Лафлину он назвал это произведение самым слабым своим романом (Nabokov V. Selected letters. 1940—1977. San Diego, Calif., 1989. P. 35). В более поздние годы писатель неоднократно подтверждал негативное отношение к собственному детищу в беседах и интервью: «Это мой худший роман... Персонажи — безнадежные клише» (Appel A. Nabokov's dark cinema. N.Y., 1974. P. 262).

Н.Г.Мельников

«Отчаяние» (Берлин: Петрополис, 1936; Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3) — «самый характерный из сиринских романов, наиболее близкий к центральному ядру его творчества» (*Вейдле В.* // Круг. 1936. № 1. С. 184), был начат в июне 1932 под рабочим заглавием «Записки мистификатора»; завершен в ноябре того же года. Первая публикация «Отчаяния» — в журнале «Современные записки» (1934. № 54-56); фрагменты романа появились в газете «Последние новости» (1932. 31 дек.; 1933. 8 окт., 5 нояб.). В сентябре—декабре 1936 Набоков перевел «Отчаяние» на английский язык и в 1937 под названием «Despair» роман вышел в Лондоне. Существенно переделанный перевод романа опубликован в 1966 в Нью-Йорке.

В сюжетную основу романа положены факты, взятые из уголовной хроники: весной 1931 в немецкой печати (в том числе и в русскоязычной эмигрантской прессе) освещалась серия кровавых преступлений (убийств мнимых двойников), совершенных с целью получения страховки (см.: «Убийство в автомобиле» // Руль. 1931. 19 марта; «Охотники за людьми» // Руль. 1931. 25 марта; «Сафран осужден» // Руль. 1931. 27 марта). Подобно своим житейским прототипам главный герой «Отчаяния» — русский немец по имени Герман Карлович, эмигрировавший из объятой «мерзкой гражданской суетой» России в Германию и занявшийся там шоколадным бизнесом, — убивает случайно встреченного бродягу (туповатого люмпена Феликса, в котором видит своего идеального двойника); после этого, взяв документы убитого, он уезжает за границу — с тем чтобы встретиться там со своей женой — «безутешной вдовушкой», которая должна была получить крупную сумму по страховке, — и под чужим именем зажить с ней безмятежной и счастливой жизнью. Однако, несмотря на сходство многих деталей преступления Германа Карловича и реальных убийц, набоковский герой в корне отличается от своих житейских прообразов. В то время как реальные

преступники, имитируя собственную смерть, тщательно скрывали факт несходства со своими загробными заместителями, уродуя, сжигая их трупы, Герман Карлович одержим идеей сходства с Феликсом и настаивает на этом даже тогда, когда узнает о полном провале своего замысла. (О том, что Феликс ни капельки на него не похож, читатель постепенно догадывается благодаря многочисленным авторским намекам и подсказкам, незначительным, на первый взгляд, деталям, противоречащим утверждениям «ненадежного повествования», и разного рода неувязкам и неточностям в его сбивчивом рассказе). Главное отличие заключается в том, что набоковский протагонист — бескорыстный убийца, меньше всего думающий о денежной стороне дела. Внешне благополучный коммерсант, принадлежащий, как он сам себя рекомендует, к «сливкам мещанского класса», а в действительности — эстет и романтик, мучимый неотвязным желанием творческой самореализации и не удовлетворенный ролью серого обывателя, Герман Карлович мыслит свое преступление как эстетический феномен, недосягаемый образец высокого искусства. «Все его внимание сосредоточено на вопросе о наилучшем выполнении убийства... В убийстве своем он — творец, художник, озабоченный лишь совершенством в осуществлении своего замысла» (*Ходасевич В.* // В. 1936. 8 нояб.). Искусно выполненное убийство — это не только «гениальное беззаконие», совершив которое, Герман Карлович доказал бы всему миру свою творческую одаренность, но и «опрокинутое самоубийство» (Вейдле В. Указ. соч. С. 186), с помощью которого он надеялся, став «деспотом своего бытия», покончить с тусклым существованием ничем не примечательного буржуа и чудесным образом воскреснуть для новой, полнокровной жизни. Именно поэтому известие о допущенной им роковой ошибке (оставил на месте преступления важную улику, которая выводила полицию на его след) оборачивается для Германа Карловича экзистенциальной катастрофой. Отчаяние набоковского мономана, видевшего в других людях лишь послушный материал для своего «дивного произведения», знаменует собой крах мировоззрения, согласно которому реальность воспринимается как ряд чисто эстетических переживаний всеобъемлющего сознания богоподобного художника, а искусство — как единственное средоточие бытия, высшая реальность, перед которой отступает все человеческое. В образе неудачливого художника-нарцисса, одержимого химерами собственного воображения и не способного к адекватному восприятию реальности, нравственно и духовно деградировавшего в стремлении к эстетическому насилию над миром, Набоков показывает несостоятельность и ущербность отрешенного от мира эстетизма. Используя криминальную фабулу и традиционный для мировой литературы мотив двойничества, писатель затрагивает фундаментальные темы русской классической литературы: преступление и наказание, гений и злодейство, гений и ущербность, удушающая власть нарциссического себялюбия, обезображивающая глубочайшее естество человека, приводящая его сначала к отрицанию экзистенциальной ценности «других», а затем — к неизбежной потере своей метафизической сущности и полному распаду личности. Помимо идейно-философской проблематики, трагический образ художника-аморалиста, бросающего своим «вечно правдивым произведением» дерзкий вызов всему человечеству, сама истерично-исповедальная манера его повести сближают художественный мир романа с произведениями русских классиков (прежде всего с «Записками из подполья» Ф.М.Достоевского). Герман Карлович в то же время может быть назван и набоковской автопародией, гротескно преломившей в себе черты «литературной личности» писателя. О близости автора и героя говорит и то, что содержание романа не исчерпывается развенчанием эгоцентричного художника. Страстные богоборческие выпады повествователя, его абсолютное одиночество и разлад с людьми (на страницах исповедальной повести Германа они представлены всего лишь несколькими фарсовыми фигурами), ощущение героем своей потерянности и беззащитности, — все это расширяет идейно-тематический диапазон «Отчаяния», придает ему трагический пафос и метафизическое измерение, превращая криминальную историю в «поэму жуткую и почти величественную» (*Адамович Г.* // ПН. 1934. 8 нояб.).

Эмигрантские критики отнесли «Отчаяние» к наиболее значительным произведениям писателя: «"Отчаяние", по сдержан-

ному напряжению и сосредоточению письма, по внутренней логике рассказа и отсутствию в нем каких-либо перебоев, принадлежит к самым искусным созданиям Сирина... Пожалуй, даже это самая искусная его вещь» (Адамович Г. // ПН. 1934. 24 мая). «Одним из лучших романов Сирина» назвал «Отчаяние» В.Ходасевич, в своей интерпретации набоковского произведения главное внимание уделивший теме творчества и трагического осознания художником собственной неполноценности: «Тут показаны страдания художника подлинного, строгого к себе. Он погибает от единой ошибки, от единого промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его создания, — и готов был гордо страдать от непризнанности. До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается он сам, потому что он только талант, а не гений» (В. 1937. 13 февр.). Высоко оцененный литературной элитой, роман (в том числе и его англоязычные версии) никогда не пользовался большой популярностью у широкого читателя, оправдывая тем самым предсказание Г.Адамовича: «Какой из романов Сирина будет иметь наименьший успех у публики? — Вероятно, "Отчаяние". — Какой из романов Сирина — самый законченный, оригинальный и даже глубокий? — Несомненно, "Отчаяние"» (ПН. 1934. 8 нояб.). Большого резонанса не вызвала и вольная экранизация «Отчаяния», осуществленная в 1978 режиссером Р.В.Фассбиндером.

Н.Г.Мельников

«Приглашение на казнь» (Париж: Дом книги, 1938; «Машенька... Приглашение на казнь...» М., 1988). В центре романа В.Сирина — судьба Цинцинната Ц., осужденного на смертную казнь за вымышленное преступление — «непрозрачность». Последние дни Цинциннат Ц. проводит в тюрьме, где и встречается с другими персонажами романа. Завершается произведение казнью главного героя, с гибелью которого рушится весь «прозрачный» мир, его окружавший. Аллегорический характер романа вызвал к жизни самые разнообразные трактовки эмигрантских критиков и литературоведов. *П.Бицилли* подчеркивал, что «тема «жизнь есть сон» и тема человека-узника — не новы; это известные, общечеловеческие темы, и в мировой литературе они затрагивались множество раз и в разнообразнейших вариантах. Но ни у кого, насколько я знаю, эти темы не были единственными, никем они до сих пор еще не разрабатывались с такой последовательностью и с таким, этой последовательностью обусловленным, совершенством, с таким мастерством переосмысления восходивших к Гоголю, к романтикам, к Салтыкову, Свифту, стилистических приемов и композиционных мотивов. Это оттого, что никто не был столь последователен в разработке идеи, лежащей в основе этой тематики» (СЗ. 1939. № 68. С. 476—477).

«"Приглашение на казнь" вовсе не роман, а нечто совсем другое, правда, очень трудно определимое... стала понятнее основная пародийная схема, отчетливее выступают затронутые Сириным темы: раздвоение личности, противопоставление индивидуума коллективу, призрачность реальной человеческой жизни, фантастика всего того, что нас окружает и в чем мы уже давно перестали видеть (по привычке, по лености ума) какую бы то ни было фантастику. Даже больше: чуть ли не впервые от романа Сирина можно провести отчетливые линии к русской литературе (до сих пор Сирин нам казался писателем исключительно западным) — к "Носу" Гоголя и к "Моим запискам" *Леонида Андреева*» — писал С.Осокин (псевдоним *В.Андреева*) (РЗ. 1939. № 13. С. 108—109).

Иначе трактовал роман *Г.Адамович*: «Обезжизненная жизнь, мир, населенный "роботами", общее уравнение индивидуальностей по среднему образцу, отсутствие невзгод и радостей, усовершенствованный "муравейник", одним словом, довольно распространенное сейчас представление о будущем: тема эта Набокову, пожалуй, близка. Один из его романов — "Приглашение на казнь" — ей и посвящен. Но не думаю, чтобы существовал писатель, у которого фабула отчетливее отделялась бы от содержания, не совпадая с ним, не покрывая его, и "Приглашение на казнь" — пример такой двойственности. Фабула эта достойна бесчисленных романов-утопий, печатаемых в популярных журналах, — и если в те времена, когда Достоевский писал о "шигалевщине", она требовала острого ума и прозорливости, то теперь, разжиженная и измель-

чавшая, она не требует ничего. Это нарочито "кошмарные" картины будущего, с людьми под номерками, с чувствами, разделенными на реестры, с регламентированными страстями, и прочим, и прочим, — все это стало литературным "ширпотребом", а главное, сколько бы все это ни было занимательно в качестве страшной сказки или кинематогрифического сценария, пророческая ценность подобных видений крайне сомнительна» (Адамович. С. 100—101).

«Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти, — писал В.Ходасевич. — Он и изображается Сириным в виде смерти. Если Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный, то обратно — герой рассказа «Terra incognita» умирает в тот миг, когда наконец всецело погружается в мир воображения. И хотя переход совершается здесь и там в диаметрально противоположных направлениях, он одинаково изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны» (В. 1937. 13 февр.). Смерть в мире Набокова Ходасевичем рассматривается только в качестве «сверхпроводника» из одного мира в другой. Ходасевич исходит из собственной особой концепции набоковского творчества: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому и не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы. Есть у Сирина повесть, всецело построенная на игре самочинных приемов, «Приглашение на казнь» есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из «идей» произведения). В «Приглашении на казнь» нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната. С окончанием их игры повесть обрывается. Цинциннат не казнен и не не-казнен, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны» (В. 1937. 13 февр.).

Б.А.Ланин

«Соглядатай» (Париж: Русские записки, 1938; М., 1991). В сборник повестей и рассказов В.Сирина «Соглядатай» помимо заглавного произведения (впервые: СЗ. 1930. № 44) включены рассказы: «Обида» (Русские новости. 1931. 12 июля), «Лебеда» (ПН. 1937. 31 янв.), «Terra incognita» (ПН. 1931. 22 нояб.), «Встречи» (ПН. 1932. 1 янв.), «Хват» (Сегодня. 1932. 2 и 4 окт.), «Занятой человек» (ПН. 1931. 22 нояб.), «Музыка» (ПН. 1932. 27 марта), «Пильграм» (СЗ. 1930. № 43), «Совершенство» (ПН. 1932. 3 июля), «Случаи жизни» (ПН. 1935. 21 сент.), «Красавица» (ПН. 1934. 18 авг.), «Оповещение» (ПН. 1934. 8 апр.). В 1965 вышел английский перевод книги. Повесть «Соглядатай» содержала вариант исповеди «подпольного человека», уже не раз апробированного русской литературой. Отождествление анонимного поначалу рассказчика, настаивающего на эфемерности своего потустороннего существования, со вполне осязаемым приказчиком из берлинской книжной лавки Смуровым снимало лишь первый из покровов таинственности, свойственной всей стилистике повести. Смуров возникал перед читателем в нескольких ракурсах. Изображение персонажа вначале дробилось как бы с помощью поставленных под углом друг к другу зеркал, и лишь затем разные личины обнаруживали свою идентичность. Задача «изловить Смурова», представить этот текучий образ одновременно извне и изнутри подчиняла себе творческую стратегию произведения. Выдавая себя за активного участника Белого движения, «реальный» Смуров оборачивался подозрительным двусмысленным типом, который не гнушается ни пошлыми интрижками, ни чтением чужих писем, ни

мелким воровством. Своим берлинским знакомым он лжет беззастенчиво, бессмысленно, подслушивает их разговоры, становится в позу на манер лермонтовского Грушницкого или чеховского штабс-капитана Соленого, неумело и бесславно ухаживая за Валей, молодой темноволосой женщиной с бархатными глазами. Смуров и прядет нить рассказа, и взирает на себя со стороны, и кроме того, объявляет все случившееся лишь бредовым видением, промелькнувшим в сознании самоубийцы в последние предсмертные мгновения.

Рассказы, пополнившие сборник «Соглядатай», разноплановы и разнородны, как и вся русскоязычная новеллистика Набокова. Многие из них опирались преимущественно на бытовую сторону эмигрантского существования («Встреча», «Хват», «Музыка», «Оповещение»), демонстрируя незаурядные возможности их автора, как «традиционного реалиста». Другие, написанные в том же эстетическом ключе, вырастали из воспоминания детства («Лебеда», и не случайно посвященная *И.А.Бунину* «Обида»). Вульгарной нечистоплотности из тогдашней эмигрантской среды (например, рассказ «Хват») Набоков противопоставлял носителей утонченной, недоступной западному менталитету русской интеллигентности. В новелле «Совершенство», словно бы сошедшей со страниц чеховской прозы «бедный студент» Иванов погибал, надорвав свое сердце в альтруистическом порыве. Женский, чуть смягченный вариант примерно того же психологического типа возникал в рассказе «Красавица» («Русская красавица» в английском переводе).

Литературная критика эмиграции осваивала «Соглядатая» в два приема, в начале и в конце 30-х, выделяя ведущие темы повести. Одну, связанную с образом ее центрального персонажа; другую — касающуюся некоторых особенностей писательской манеры Набокова. Так, называя Смурова «бедным выкидышем» и «госпитальным типом», С.Яблоновский усмотрел в «Соглядатае» «трагедию маленького человека, которому невозможно помириться с тем, что он маленький». «А если так уж невозможно помириться, то в самом ли деле, маленький он? — вопрошал критик. — Не приемлет он неприличных будней, составляющих его жизнь, и создает свою, иллюзорную жизнь. Он принимает позы, прихорашивается, надевает на себя маски» (Руль. 1930. 6 дек.). По следам публикации повести в журнале на «Соглядатая» откликнулся *В.Вейдле*. В «Соглядатае», полагал рецензент, его автор поставил себе задачу «изображения ничтожества, случайности, призрачности творческого "я" рядом с автономным механизмом самого творчества». Это сближает прозаика «с одним из основных и неудержимых устремлений всей современной литературы: художник и хотел бы видеть мир, но он видит только себя, склоненного над миром; он хотел бы прорваться к бытию и остается прикованным к сознанию» (В. 1930. 30 окт.).

Обращаясь к «Соглядатаю», *П.Бицилли* выделял другую сторону набоковской поэтики — его увлеченность словесным экспериментом. Задолго до «набоковского бума» в США и опередив даже Э.Уилсона, он увидел специфическую особенность стилистики писателя в неизлечимой склонности к каламбурам, игре сходно звучащими словами, «симметрическими» в звуковом отношении лексическими группами, сочетаниями слов с одинаковым числом слогов и при этом рифмующихся. Это было свойственно многим, включая Н.В.Гоголя, отмечал П.Бицилли, но у Набокова функция забав такого рода расширяется: подобные случаи у него встречаются в контекстах, где они поражают своей неожиданностью: не в лирике, а в повествовательной прозе, когда казалось бы, внимание автора устремлено на «обыкновенное», «житейское» (СЗ. 1939. № 68. С. 475). В вычурности слога еще в 1930 упрекал Набокова *Г.Адамович*: «Если распутать узел, завязанный Сириным с крайней причудливостью, то получится история крайне простая, — и нельзя отделаться от мысли, что запутал ее Сирин лишь от неискоренимого своего пристрастия к литературным упражнениям» (ПН. 1930. 11 нояб.). С.Савельев (псевдоним С.Шермана) писал: «Укрепилось представление, что Сирину только свойственно прясть переливающуюся всеми цветами невесомую, приподнятую над жизнью его великолепную словесную ткань, что его удел — писать романы-полипы, где накопление не всегда превращается в богатство, а сумма — в синтез... Книга «Соглядатай» свидетельствует, что таланту Сирина не заказаны другие пути» (РЗ. 1938. № 40. С. 195—197). Как заметила

Н.Берберова в статье, стимулированной шумным успехом «Лолиты», «молодость [Набокова] кончилась и началась зрелость именно с "Соглядатая"» (НЖ. 1959. № 57. С. 93).

А.С.Мулярчик

«The Real life of Sebastian Knight» (Norfolk, Conn.: New Directions, 1941; «Истинная жизнь Себастьяна Найта» // Набоков В. Романы. М., 1991; «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». СПб., 1997). Роман создавался в декабре 1938 — январе 1939 и был предназначен для литературного конкурса в Великобритании, с чем Набоков связывал надежды относительно своей дальнейшей писательско-преподавательской деятельности. Конкурс, однако, не состоялся, и книга увидела свет лишь через полтора года после переезда Набокова в США. В «Истинной жизни...» впервые широко раскрылись возможности того «сочетания внешнего реализма с внутренней призрачностью», что было отмечено *Г.Струве* в качестве важнейшей характеристики набоковского «видения» (Россия и славянство. 1928. 1 дек.). Внешний план повествования представлен вполне «линейным» рассказом о попытках живущего в Париже русского эмигранта, обозначаемого инициалом В., составить биографию своего сводного брата, известного англоязычного прозаика, и тем самым уяснить для самого себя суть его личности и творчества. «Призрачность» же обусловлена несколькими структурными слоями иносказаний биографического, психологического, эстетического плана, складывающимися, в своего рода шифрограмму, которую писатель адресовывал своим истолкователям. Биография умершего в начале 1936 Себастьяна Найта воссоздается с помощью самых разнообразных свидетельств и прежде всего «показаний» тех, кто хоть как-то знал покойного.

Расследование, предпринятое повествователем, изначально полемически противопоставлено концепции книги «Трагедия Себастьяна Найта», принадлежащей перу некоего м-ра Гудмэна, бывшего личного секретаря покойного писателя. В кратком пересказе ее центральных тезисов в весьма утрированном виде предоставлены основы культурно-исторической, психологической методологии, не без успеха издавна применявшейся литературоведами соответствующих направлений. Между тем по крайней мере некоторые предположения окарикатуренного Гудмэна находят свое место в разгадке смысла последних лет жизни Себастьяна Найта и его кончины. Психологический склад личности Найта, обстоятельства его воспитания и жизни за пределами России, несомненно, наложили печать на облик и его произведений, о содержании которых подробно рассказано в романе. И анализ расшифровывает подоплеку внутреннего мира заглавного героя, обрисовывает философию искусства, фактически тождественную набоковской. Метафизический план сочетается тут с реальным, приверженность самоценному формально-игровому началу при конструировании Набоковым «найтовских» тестов уживается с неподдельным авторским интересом к жизненной конкретике и вытекающим из нее обобщениям. Дополнительный акцент в «призрачность» общих контуров романа вносит постоянное самоотождествление повествователя с объектом своих изысканий, что вполне допускает вероятность того, что скончавшийся во французском городке Сен-Дамье Найт сам посмертно сочиняет свою автобиографию.

Русская эмиграция обошла первый из опубликованных в США романов Набокова почти полным молчанием. В краткой заметке М.Толстой после пересказа фабульной стороны книги сообщалось лишь о том, что «английский язык Сирина превосходен» (НЖ. 1942. № 2. С. 378). Гораздо внимательнее отнеслась к ней американо-английская критика. В одной из опубликованных по свежим следам рецензий говорилось о «заурядном английском языке» автора романа и о том, что рассказанная в нем история выглядит «довольно глупой» (New York times book review. 1942. Jan. 11. P. 14). Однако другой рецензент, задавая тон современному углубленному прочтению книги, отмечал, что в написанном «живым, прозрачным» стилем произведении, компактном, замысловатом» и «дьявольски умном», его автор решает «двойную проблему»: создания «литературной биографии» и постижения секрета человеческой личности» (Barry J. // The New York herald tribune books. 1942. Jan. 25. P. 12). Живо откликнулась на роман Набокова и писательская общественность США. Романистке Кей Бойл он показался весьма примеча-

тельным в сюжетном и стилистическом отношении (The New republic. 1942. Jan. 26). Начинающая писательница Полли Бойден назвала Набокова «самым неотразимым художником», чьи книги «леденят кровь» (см. The Nabokov-Wilson letters. N.Y., 1979. P. 150—151). Наиболее восторженным энтузиастом англоязычного дебюта писателя был выдающийся американский критик Эдмунд Уилсон. Краткие хвалебные отзывы Э.Уилсона украшали собой обложки экземпляров «Истинной жизни...» (включая и европейские переиздания); наиболее же обстоятельно он высказался в личной переписке двух литераторов. Прочитав роман в гранках, Уилсон назвал его «абсолютно восхитительным», написанным на «высоком поэтическом уровне» (The Nabokov-Wilson letters. P. 49, 50). В своей нашумевшей полемической статье «Странный случай с Пушкиным и Набоковым» (The New York times book review. 1965. July 15) Уилсон назвал «Истинную жизнь» «одной из лучших его [Набокова] книг»; та же оценка содержалась и в постскриптуме к данной статье, опубликованном в год смерти критика (Wilson E.A. Window on Russia. N.Y., 1972). Наряду с похвалами у Э.Уилсона уже при первом знакомстве с набоковской англоязычной прозой проскальзывала неудовлетворенность теми ее особенностями, которые в дальнейшем усугублялись в творчестве Набокова и затем были превознесены многими американскими, а ныне и идущими им вослед отечественными литературоведами. Начиная с октября 1941, критик неоднократно выговаривал своему корреспонденту за приверженность к «достойной сожаления словесной игре», приходя затем к выводу, что «протестовать против подобных трюков», в ряде случаев «чрезвычайно неумных и безвкусных», попросту «бесполезно» (The Nabokov-Wilson letters. P. 49, 187). На другую специфическую особенность набоковской поэтики — «избыточность метафизического подтекста», «наносящую серьезный ущерб роману», — указал в рецензии на публикацию «Истинной жизни...» в Великобритании известный английский критик У.Аллен (Spectator. 1946. May 3. P. 463).

А.С.Мулярчик

«Nikolai Gogol» (Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944) — эссе В.В.Набокова на английском языке, посвященное Н.В.Гоголю и состоящее из пяти глав: «Его смерть и его молодость», «Государственный призрак», «Наш господин Чичиков», «Учитель и поводырь», «Апофеоз личины», сопровождаемых «Комментарием». В работе использован материал лекций о «Мертвых душах» и «Шинели», читавшихся автором в Уэлслейском колледже в США. Перевод на русский язык — в журнале «Новый мир» (1987. № 4) и в книгах: Набоков В. Романы, рассказы, эссе. СПб., 1993; Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. Первую главу открывает натуралистическое описание предсмертных мучений Гоголя, призванное подчеркнуть «до странности телесный характер его гения» (Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 32). Во второй части исследования, разбирая «Ревизора» — «самую великую пьесу, написанную в России» (с. 55), автор стремится продемонстрировать, сколь глубоко заблуждение читателей и критиков, традиционно обнаруживающих у Гоголя «социальную сатиру» или «моральное обличение» (с. 59). Согласно Набокову, «Ревизора» нельзя считать комедией, подобно тому как «Гамлета» и «Короля Лира» «не стоит называть трагедиями»: эти «невероятно сложные» «сновидческие» драмы не существуют в одном измерении — они являют собой «поэзию в действии», воплощают «тайны иррационального» и «вызывают не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения» (с. 68). Гоголевская же трактовка пьесы представляется Набокову случаем «полнейшего непонимания писателем своего собственного произведения» (с. 70). Полемична и третья глава, содержащая острые наблюдения над художественной тканью «Мертвых душ». По убеждению Набокова, герои поэмы — «адский коммивояжер» Чичиков, «пошляк гигантского калибра», и более мелкие «пошляки и пошлячки города NN» — олицетворяют «исконный идиотизм всемирной пошлости»: «искать в «Мертвых душах» подлинную русскую действительность так же бесполезно, как и представлять себе Данию на основе частного происшествия в туманном Эльсиноре» (с. 78—80). В четвертой главе, говоря о «проповедническом периоде» биографии писателя, погрузившегося в размышления о религиозной миссии искусства и начавшего «трагическую борьбу» со своим произведением, Набоков ут-

верждает, что в сохранившихся фрагментах второго тома «Мертвых душ» «магический кристалл Гоголя помутнел»: Чичиков выпадает из фокуса, положительные персонажи «фальшивы» и «неорганичны» фантомному миру поэмы (с. 122). Рукопись явно «предавала» гений автора, и в сожжении ее можно видеть не акт отречения от литературы, а, напротив, «последнюю вспышку художественной правды» (с. 123). В пятой, наиболее яркой части эссе Набоков показывает, при помощи каких сдвигов и всплесков создается завораживающий «абсурд», «гротеск и мрачный кошмар» «Шинели», «пробивающий черные дыры в смутной картине жизни» и влекущий в «магический хаос» трансцендентального пространства, и называет Гоголя «самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия» (с. 124).

Приветствуя появление работы, «написанной изумительным английским языком, полной блеска, остроумия, тонких отгадок и интуиций», *Г.П.Федотов* подчеркивал, что особенно интересны в ней «заметки на полях трех величайших созданий Гоголя»: «Ревизора», «Мертвых душ» и «Шинели», — а также «заметки, посвященные анализу творческого воображения Гоголя и его стиля»: «Ценность их определяется конгениальностью обоих художников. Один из самых больших, если не самый большой русский писатель наших дней, и притом искушенный в рефлексии на проблемы искусства, пишет о самом великом мастере русского слова; в Гоголе главная связь самого Сирина с русской литературной традицией» (НЖ. 1944. № 9. С. 368, 369). И тем не менее, на взгляд Федотова, «основное в поэтике Гоголя остается по-прежнему нераскрытым и загадочным»: отказываясь говорить о «юморе» Гоголя, Набоков «не замещает образовавшейся пустоты никакой новой концепцией», а попытка «отрицать, наравне с реализмом, человечески-нравственное содержание Гоголя обессмысливает и его искусство, и его судьбу». «Различие между Гоголем и Сириным существует; более того, это различие огромно, — утверждал рецензент, — и, может быть, анализ его даст лучший ключ к пониманию Гоголя» (Там же. С. 369).

Точку зрения Федотова в целом разделяли и другие критики, высказывавшиеся о книге. Как полагала *З.А.Шаховская*, набоковское эссе прежде всего устанавливает литературную генеалогию автора: в творчестве любимого писателя он выделяет то, что соответствует его собственным эстетическим принципам, а значение «другого Гоголя» решительно отрицает (Шаховская З. В поисках Набокова. Париж, 1979. С. 105—108).

Е.Г.Домогацкая

«Bend Sinister» (N.Y.: Henry Holt, 1947; Bend Sinister: Романы / Пер. С.Ильина. СПб., 1993 — цитируется по этому изданию) — второй англоязычный роман В.В.Набокова и первое крупное художественное произведение, целиком написанное им в США (в основном зимой и весной 1945—1946). Смысл заглавия автор объяснял в предисловии к третьему изданию книги (N.Y., 1964): «Термин "bend sinister" обозначает в геральдике полосу или черту, прочерченную слева (и по широко распространенному, но неверному убеждению обозначающему незаконность рождения). Выбор этого названия был попыткой создать представление о силуэте, изломанном отражением, об искажении в зеркале бытия, о сбившейся с пути жизни, о зловеще левеющем мире» (с. 487). Действие романа разворачивается в вымышленном тоталитарном государстве, где говорят на убогой «дворняжьей помеси славянских языков с германскими» (с. 490) и где правит тупоумный и ничтожный диктатор Падук (он же Жаба), учредивший Партию Среднего Человека и вооруживший ее теорией «эквилизма», позаимствованной у «старого иконоборца» и «утописта» Скотомы. Главный герой, профессор университета Адам Круг, прославленный философ и бывший однокашник Падука, только что потерявший жену и почти не заметивший политических перемен, неожиданно отказывается поставить подпись под коллективным изъявлением лояльности новому режиму и затем упорно уклоняется от сотрудничества с властью, игнорируя ее грубые угрозы и зловещие заигрывания. Власть, в свою очередь, ищет и в конце концов находит ту «рукоятку», при помощи которой от Круга можно добиться любых уступок, — его любовь к сыну. Когда же в результате нелепой ошибки ребенок погибает, герой, уже ничем не связанный, восстает против Падука, обрекая себя на казнь. Невзирая на

явную политизированность повествования, фиксирующего сущностные черты тоталитаризма и демонстрирующего его уродство не только на собственно содержательном, но и на речевом уровне, Набоков в предисловии в очередной раз декларировал свое безразличие к «общим идеям» и предостерегал читателей от соблазна рассматривать «Bend Sinister» (как и «Приглашение на казнь», с которым роман «имеет очевидное сходство») в одном ряду с «литературой социального звучания», в частности с «твореньями Кафки или штамповками Оруэлла» (с. 487). По его утверждению, на самом деле речь в романе идет «не о жизни и смерти в гротескном полицейском государстве»: «Главной темой... является... биение любящего сердца Круга, мука напряженной нежности, терзающая его, — и именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга, ради них и стоит ее прочитать» (с. 488, 489).

На взгляд *Н.Н.Берберовой*, отметившей в произведении «несколько обедненные» сюжетные реминисценции из «Приглашения на казнь», «Bend Sinister», подобно «Подлинной жизни Себастьяна Найта», стал «остановкой на пути» и если не неудачей, то «торможением» движения, начатого Набоковым еще в 1920-е: здесь «не чувствовалось эволюции творческих приемов», не было прежней «прочности и совершенства словесной ткани», а «обаятельные мелочи» не скрашивали «некоторой напряженности тона и слабости сюжетной линии». И тем не менее оба романа, служа переходным звеном к новому, американскому периоду творчества автора, оставались в памяти и многое «обещали»: «На каждой странице они как бы давали нам слово, что скоро за ними придут другие» (НЖ. 1959. № 57. С. 95).

Е.Г.Домогацкая

«Дар» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. Впервые: СЗ. 1937—1938. № 63-67 без главы о Н.Г.Чернышевском) под псевдонимом В.Сирин; М., 1990. Перевод на английский язык Д.Набокова (1 гл.), М.Скэммела (4 главы), под редакцией и с предисловием автора, 1963).

По свидетельству Набокова в предисловии к английскому переводу, роман в основном написан в 1935—1937 в Берлине (ранее всего, как установил Б.Бойд, — биография Чернышевского и «книга» об отце), последняя глава закончена в 1937 на Французской Ривьере. В первом отдельном издании восстановлены биография Чернышевского и эпитеты в других главах, воспринятые в «Современных записках» как глумление над русским революционным демократом; Набоков внес в полный текст незначительные стилистические изменения и убрал детали, непонятные новому поколению русских читателей. В названии романа подразумевается «дар» не только как талант, творчество, но шире — «дар жизни» (обыгрывается пушкинское «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?»). В недатированном (вероятно, март 1936) письме *З.Шаховской*, Набоков писал о намерении назвать роман не «Дар», а «Да» (В.В.Набоков: Pro et Contra. Антология. СПб., 1997. С. 703).

Это последний написанный по-русски роман писателя; по его мнению, лучший и самый ностальгический. Действие начинается 1 апреля 1926, заканчивается 29 июня 1929, охватывая три года из жизни в Берлине молодого русского эмигранта-поэта Федора Годунова-Чердынцева. Он попеременно выступает в романе с позиций автора и персонажа. «Дар» — одновременно роман его и о нем, о его любви к Зине Мерц (уникальной для Набокова истории счастливой любви), о его одержимости творчеством, его поисках за внешними проявлениями — словами, чувствами — бесконечности, где сходится все (тема бессмертия, обретаемого в творчестве). В этом набоковская концепция искусства близка метафизике Платона. Набоков отрицал автобиографизм своего героя, но в творческом плане порой отождествляем с ним: стихи Федора — стихи Набокова, памфлет о Н.Г.Чернышевском — плод размышлений автора, хотя сам он видел себя в беллетристе Владимирове и поэте Кончееве (его прототипом обычно считают *Ходасевича*).

В романе три «истории»: две главных — о Годунове-Чердынцеве и Чернышевском, и периферийная — об эмигрантской семье Чернышевских и их сыне — поэте (вариации Ленского) Яше (история любовного треугольника, заканчивающаяся самоубийством Яши). Наиболее важное противостояние в романе — Чердынцева и Чернышевского (оттеняемое совпадением первых слогов их фамилий). Главный импульс для со-

здания книги о Чернышевском — стремление понять, отчего в России все сделалось «таким плохоньким, корявым, серым», главная цель — разоблачить псевдогероя, «спасителя России», «воплощения» перекошенной эволюции русского общества и литературы в сторону «идейности», заслоняющей «физический мир». В Чернышевском, изображенном одновременно комически-нелепым и мученически беспомощным, Набоков и его герой видят антагониста, теоретика, далекого от природы и жизни, не знавшего и не понимавшего мир, в котором он живет. Роман полемически направлен против теории Чернышевского об отношении искусства к действительности (искусство как приговор жизни); для Набокова и его героя литература и реальность равны.

В «Даре», метаромане, Набоков наиболее явно выступает как наследник традиций русской классической литературы. По словам писателя в предисловии к англоязычному переводу, много русских муз участвует в оркестровке романа: «Его героиня не Зина, а Русская Литература. Сюжет первой главы сосредоточен вокруг стихов Федора. Глава вторая — это рывок к Пушкину в литературном развитии Федора и его попытка описать отцовские зоологические экспедиции. Третья глава сдвигается к Гоголю, но подлинная ее ось — это любовные стихи, посвященные Зине. Книга Федора о Чернышевском, спираль внутри сонета, берет на себя главу четвертую. Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, — "Дара"» (В.В.Набоков: Pro et contra. С. 50). В романе пересекаются линии развития Федора и русской литературы: от стихов Годунова-Чердынцева — к документальной прозе Пушкина («Путешествие в Арзрум»), послужившей для Набокова источником стратегии использования документального материала. Двоемирие романа — противопоставление пошлой псевдожизни и живого творчества сближает Набокова с символизмом. На Набокове, по словам З.Шаховской, «заканчивается русский Серебряный Век» («В поисках Набокова. Отражения». М., 1991. С. 44). Роман — своеобразный постскриптум к русской литературе: от Пушкина до эмигрантской литературы. Поэтика Набокова — это исполненная глубокого смысла поэтика игры не формальными приемами, а скрытыми перекличками, аллюзиями.

Не участвуя непосредственно в идеологических, литературных эмигрантских дискуссиях, Набоков в «Даре» выразил свой взгляд на историю России, ее культуры, проблемы, которые волновали русскую эмиграцию. В романе в намеренном смешении, воспроизведена литературная ситуация эмигрантских столиц — Берлина и Парижа. «Дар» пронизан токами современной ему литературной полемики. В спорах о русской классической литературе Набоков был союзником Ходасевича, противником «Парижской ноты» и «Чисел». *Г.Адамович*, выведенный в романе в пародийном образе критика Христофора Мортуса (в нем узнавали и *З.Гиппиус*), полагал, что Набоков «играет в жизнь, а не живет в том, что он пишет. Он не проверяет слухом жизненной правдивости своих писаний потому, что жизненной правдивости для него нет: все, что о ней сказано, — для него пустяки, притворство, все это выдумано тупыми бездарностями вроде Чернышевского, на которого с таким капризным легкомыслием обрушился он в «Даре»! Это, между прочим, удивительная и как будто глубоко нерусская набоковская черта: беззаботность в отношении «простоты и правды» в толстовском смысле этой формулы или во всяком другом, щегольство, скольжение, отсутствие пауз и внутренних толчков, резиново-бесшумная стремительность стиля, холощено-холодный, детски-дерзский привкус, ребячески-самоуверенный и невозмутимый оттенок его писаний» (Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 82—83). *Н.Берберова* заметила, что «Дар» не был неожиданностью: Ходасевич еще в 1937 напророчил его. Неожиданностью, по ее словам, оказались многоплановость романа, богатство его тем, вольное течение повествования, где с такой силой сказался дар иронии автора, дар его сатиры (перекликающийся с «Лужиным»), дар поэзии (перекликающийся с «Подвигом»), дар чувствовать распадающийся мир (перекликающийся с «Казнью»), дар памяти (о России) и дар «познания самого себя, своего творческого процесса» (НЖ. 1959. № 57. С. 94—95). *Г.Струве* допускает, что будущему исследователю творчества Набокова «Дар» покажется, если не ключом ко всему его творчеству, то во всяком случае фокусом, во-

бравшим в себя наиболее характерные его черты: «В основе этого поразительно блестящего, чуть ли не ослепительного таланта лежит комбинация виртуозного владения словом с болезненно-острым зрительным восприятием и необыкновенно цепкой памятью, в результате чего получается какое-то таинственное, почти что жуткое слияние процесса восприятия с процессом запечатления» (Струве. 1984. С. 289).

В архиве Набокова, хранящемся в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне и описанном Б.Бойдом (В.В.Набоков: Pro et Contra. С. 590—635), имеется датируемый сентябрем 1939 черновик продолжения романа, свидетельствующий о замысле Набокова создать второй том «Дара». В черновике — фрагменты описаний жизни Зины и Федора в маленькой парижской квартире пятнадцать лет спустя, когда гармония их отношений нарушена, Федор эгоцентричен, замкнут в своем поэтическом мире; встречи Федора с парижской проституткой Ивонн (проблема искусства и нравственности); «последняя глава» начинается с гибели Зины под машиной и завершается сценой чтения Федором своего окончания пушкинской «Русалки» Кончееву. Второй том, как и сам «Дар», завершался бы Пушкиным. Роман имел два дополнения. От его основной массы, в середине 1936, незадолго до отъезда Набокова из Берлина, отделился, по словам писателя в предисловии к английскому переводу рассказа, маленький спутник — рассказ «Круг» (позднее вошел в сб. «Весна в Фиальте и другие рассказы»), имевший свою орбиту: мир Федора, его детство, его семья показаны сквозь призму восприятия — Иннокентия, сына сельского учителя в местности, где расположено имение Годуновых-Чердынцевых, т.е. разночинца, близкого радикалам-идеалистам старой России. Во «втором дополнении» Федор хвалебно и ностальгически рассказывает о своем отце, его успехах, прерванных безвременной смертью.

Т.Н.Красавченко

«Другие берега» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954). Набоков — автор трех вариантов автобиографии. Основой ее русского варианта послужило нью-йоркское издание «Conclusive evidence: A memoir» (1951), отрывки из которого печатались в журналах «The New Yorker» (1948—1950), «Partisan review» (1949—1951), «Harper Magazine» (1951). Присутствовавший в названии этого первого, англоязычного варианта — «Убедительное доказательство» — намек на детективный роман заставил Набокова переименовать его лондонское издание (1951) в «Speak, Memory» («Память, говори»). В 1967 на английском вышел третий вариант — «Speak, memory: An autobiography revisited» («Память, говори: Возвращение к автобиографии»). Французский перевод — 1961, итальянский — 1962, испанский — 1963, немецкий — 1964.

Набоков работал над первым вариантом в 1946—1950 и, по его признанию в «Предисловии к русскому изданию», «с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад — музыкально недоговоренный русский, — а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный» (Набоков В. Собр. соч. М., 1990. Т. 4. С. 134). При переводе книги на русский с помощью жены (летом 1953, на ранчо около Портала, штат Аризона, в Ашленде, штат Орегон, между ловлей бабочек и работой над «Лолитой» и «Пниным») стало ясно: точный перевод будет «карикатурой Мнемозины», поэтому «удержав общий узор», Набоков многое изменил и дополнил. Русский текст относится к английскому «как прописные буквы к курсиву, или к стилизованному профилю в упор глядящее лицо» (там же). В сущности, русская версия — это не автоперевод, а заново, по-русски написанная автобиография, создававшаяся как бы «вопреки» американской литературной карьере автора, в которой снова «зашевелился Сирин». Вернувшись в Европу после двадцати лет отсутствия, Набоков встретился с родственниками, уточнившими и дополнившими историю семьи. И в 1967, живя уже в Швейцарии, он издал третий вариант автобиографии, на этот раз дав англоязычный перевод-вариацию русской биографии: он расширил биографию отца, внес изменения, особенно в первые главы; 68-летний, ставший знаменитым, Набоков писал о себе, молодом, непризнанном, уже как автор, знающий о герое гораздо больше, чем сам герой. Во всех вариантах очевидна связь и возрастающая со временем дистанция между автором и повествователем или героем; автобиографии написаны по законам художественной прозы. Уже первый вариант сам Набоков называл

«гибридом между автобиографией и романом», психологическим романом и детективом, «где предмет детективного расследования — прошлое человека» («Selected letters. 1940—1977». San-Diego, Calif., 1989. P. 69), и одновременно исследованием «элементов», сформировавших его «личность как писателя» (Там же. С. 88). В прошлом его прежде всего интересовали линии своей жизни, адекватные литературе. По его словам, ему присущ «литературный подход к своему прошлому... композиция. Я ведь занимаюсь композицией шахматных задач» (An interview with H.Breit // The New York times book review. 1951. July 1. P. 17). Автобиография для него — «соединение абсолютной личной правды со строгой художественной избирательностью» (там же). Создав «основной корпус» автобиографии, Набоков в дальнейшем добавлял в него связующие нити, новые параллели, узоры, намеренные ошибки-обманы, литературные аллюзии; память автора со временем кажется все более поразительной, переплетение мотивов, тем — все более искусным. Три варианта автобиографии — это эволюция одного и того же произведения, все более усложняющегося и отражающего разные этапы эволюции автора. К 1967 прошлое, столь многообразно представленное в его творчестве, совсем мифологизировалось, став его творением.

Идея создания автобиографии возникла у писателя в 1935. Положившее начало автобиографии эссе «Mademoiselle O» (ныне ее пятая глава) написано Набоковым по-французски в Париже, в 1936 напечатано в журнале «Mesures» (№ 2), а в январе 1943 — в английском переводе в американском журнале «The Atlantic monthly». Во всех вариантах Набоков описал один период — с августа 1903 до мая 1940, отъезда с маленьким сыном и женой из Европы в Америку — тридцать семь лет своей жизни, с более поздними пространственно-временными «вылазками». Географически воспоминания простираются от Петербурга до Сен-Назера. Основные темы автобиографии, как и всего творчества Набокова, — прошлое, т.е. память, и творчество; с ними связаны темы «ходов судьбы», призрачности человеческого восприятия времени и бытия, восприятия, отражающего происходящие в нас метаморфозы, тема смерти, отсутствия страха перед ней, ибо она — не уход в ничто; тема преодоления времени. Набоков начал автобиографию с первого, пограничного с Вечностью предела жизни — младенчества и определил человеческую жизнь как «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями», писатель не видит себя в «вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь» (Т. 4. С. 135, 136). Он искал в жизни повторяющиеся мотивы, линии и воплощал их в повторяющихся мотивах своей автобиографии, что требовало соответствующей «игры приемов», из этого он складывал свой «узор жизни» — свой выход в бессмертие, столь существенное для него при всей его нерелигиозности. Он подробно описал свое «совершеннейшее, счастливейшее» детство, особенно раннее, как пору «чистого» восприятия мира, таящую в себе «загадочно-болезненное блаженство», как единственный возможный рай, родителей, первую любовь, окрашенную в мифологические тона и угасшую по его вине на пороге «на редкость бездарной во всех смыслах юности», пронизанной модным цинизмом, заполненной мимолетными увлечениями, и двойную горечь изгнания как потери родины и возлюбленной.

Ключевые линии автобиографии — утрата отца и страсть к бабочкам. Охота на них — лейтмотив набоковской «философии отдыха» и всей его жизни. Он фиксирует и анализирует восторг погони, ловли, красоту чешуекрылых, чудо их миграций, мимикрии, метаморфоз. Бабочка в автобиографии — биографический и художественный символ, сохраняющий свою ценность и смысл для автора во все времена. В третьем варианте автобиографии глава о бабочках, по сравнению с «Другими берегами», вдвое больше, гораздо «научнее» и весомее в общем контексте (возможно, потому, что во время работы над ним Набоков писал трактат «Butterflies of Europe» — «Бабочки Европы», 1962—1965, так и не опубликованный). О берлинской поре своей жизни (1922—1937), описанной прежде в романах и рассказах, автор сообщает мало: скудость эмигрантских гонораров, уроки английского, французского, тенниса, переводы — от «Алисы в стране чудес» до коммерческих описаний кранов, занятия «восхитительным и никчемным искусством» (Т. 4. С. 289) составления шахматных задач. Тон автобиографии, меняющийся от довери-

тельного к презрительному, — тон фатально одинокого человека, закоренелого индивидуалиста (результат неординарности и воспитания), в основном злословящего по адресу русской литературной эмиграции. Душевную приязнь вызывали у него немногие — *М.Алданов*, *Ю.Айхенвальд*, *В.Ходасевич*. Он вспоминает с благодарностью И.В.Гессена, печатавшего в «Руле» его стихи, *И.И.Фондаминского* как «человечнейшего человека», анекдотически нелепый обед с *И.А.Буниным*, выявивший их несовместимость, прогулку с *М.Цветаевой* в 1923, встречу в 30-е с *А.Куприным*, приветствовавшим его издали бутылкой красного вина; *А.Ремизова*, необыкновенной наружностью напоминавшего ему «шахматную ладью после несвоевременной рокировки»; кается, что недооценил достоинства *Б.Поплавского*.

Т.Н.Красавченко

«Lolita» (Paris: The Olympia Press, 1955; Лолита. Нью-Йорк: Phaedra, 1967 — цитируется по этому изданию) — роман В.В.Набокова, написанный на английском языке и впоследствии переведенный на русский самим автором. Сюжет «Лолиты» — история любви зрелого человека к двенадцатилетней девочке-«нимфетке», или, по выражению *Н.Н.Берберовой*, история «сладострастия, переходящего в любовь» (НЖ. 1959. № 57. С. 100), — в значительной мере предопределил судьбу романа. Взяться за его издание решилась лишь небольшая французская фирма «Олимпия пресс», специализировавшаяся на выпуске полулегальной литературы. Публикация вызвала громкую полемику между писателем Г.Грином, который отнес «Лолиту» к числу лучших книг года, и редактором влиятельного лондонского еженедельника «Санди таймс» Дж. Гордоном, выступившим с позиций ревнителя общественной морали. Разгоревшийся в печати скандал обеспечил Набокову всемирную известность, однако повлек за собой цензурные запреты. Когда книга наконец вышла в США (N.Y., 1958), автор счел нужным сопроводить ее послесловием, ответив на обвинения в безнравственности и четко сформулировав свое творческое кредо: «Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики... Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением... при котором чувствуешь себя ... связанным с другими формами бытия, где искусство (то есть любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Все остальное — это либо журналистическая дребедень, либо Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной» (с. 293). Возвращаясь к истокам замысла «Лолиты», Набоков упомянул о рассказе «Волшебник» (1940), содержавшем главные мотивные компоненты будущего романа (любовь героя к девочке-подростку, женитьба на ее матери, скорое вдовство), но умолчал о самом первом воплощении темы — в «Даре» (сюжет, лелеемый отчимом Зины Щеголевым). Совершившийся в его прозе переход от «ничем не стесненной» «природной речи» к «второстепенного сорта английскому языку» писатель характеризовал как личную трагедию (с. 295). Позже, в постскриптуме, датированном 1965, он признавался, что во время работы над русской версией своей «лучшей английской книги» (с. 298) испытал жестокое разочарование, убедившись и в объективном несовпадении возможностей «двух изумительных языков», и в невосстановимости собственных «навыков и сокровищ»: «Увы, тот "дивный русский язык", который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку» (с. 296).

Вопрос о том, следует ли называть «Лолиту» русским романом, а Набокова — по-прежнему русским прозаиком, поставила Н.Н.Берберова, откликнувшаяся на появление первого американского издания. В восприятии эмигрантов, отмечала она, «Набоков — и русский и не русский писатель, европейский, западный, наш, сегодня случайно пишущий по-английски, позавчера написавший повесть по-французски и завтра — снова автор русских книг. И "Лолита" столько же европейский роман, сколько и американский, сколько и русский — для того, кто не перестает, несмотря ни на что, считать Россию частью Европы, и непременной, и существенной ее частью» (НЖ. 1959. № 57. С. 99). С точки зрения Бербе-

ровой, ирония, «обернувшаяся в "Лолите" одним из основных элементов романа», прочно связывает Набокова «с гениями нашего прошлого, с Достоевским не меньше, чем с Гоголем, и — глубочайшими и сложнейшими нитями — с *Андреем Белым*» (Там же. С. 97). За сюжетом книги открываются ее глубинные слои и «явственным видится момент катарсиса», — а с возвращением к катарсису, отмененному современной литературой, вдруг обретает смысл разъятый мир XX в. Это и делает Набокова "оправданием целого поколения"» (Там же. С. 103—104, 110).

«Высокое литературное качество романа Владимира Набокова "Лолита" признано единогласно; но отношение американских издателей и прессы к книге, а также затруднения, которым книга подверглась с 1955 года, указывают, что общество не приемлет ее темы», — подчеркивал Н.Армазов. По его мнению, участь романа — «участь Страсти в наши дни» (Грани. 1959. № 42. С. 231). Если Лолита, «очерствевшая в цинизме», представлялась Армазову просто «новой версией проститутки» (Там же. С. 233), то Гумберта Гумберта рецензент склонен был считать фигурой страдательной. Герой, «современный Тристан без Изольды», изначально «приговорен законом и жизнью». Однако, в отличие от Куилти, он не только грешил, «но и любил, греша». Его монологи о нежности, выражающие «вечную тяжбу между духом и плотью», озаряют книгу особым светом, «открывая исконные недра жизни, которые дело не рук человеческих» (Там же. С. 234—235). По замечанию А.Волохонского, «в основании удивительного романа... о преображении осуществимых чувствований в невозможную любовь у последних границ, где еще можно различить собственное лицо и где самосжигается феникс — похоть», лежит древний миф об Адаме и Лилит, миф о «происхождении любви и страсти» (Эхо. Париж, 1978. № 1. С. 114). Иной позиции придерживался А.М.Пятигорский: «Модернизм Набокова... в кошмарном противоречии мышления Хамперта Хамперта; Лолита для него вещь, ей отказывается в одушевленности, и одновременно, как вещь, она не может полностью принадлежать его мышлению». С философской точки зрения, утверждал критик, сюжет романа — «антипигмалион», героиня же — «бабочка, которая одно мгновение — душа, другое — вещь» (Континент. 1978. № 15. С. 318). *В.В.Вейдле*, убежденный, что «слава, принесенная "Лолитой" автору, была бы менее широка, если б тема книги была другая», в плане литературном ставил роман чрезвычайно высоко, называя его «самым зрелым» творением Набокова, лучше всего демонстрирующим «его несравненное словесное мастерство». Хотя в романе, на взгляд критика, намечается путь к игнорированию разницы между низкой и высокой стихиями любви, он «остается музыкой, лишь по временам досадно заглушаемой чем-то вроде пиццикато скрипок, повторяющих, секси-секс, секси-секс, секси-секс»: «Это очень помогло тиражу, а искусству большого вреда не принесло» (НЖ. 1977. № 129. С. 273—274). Возражая соотечественникам, видевшим в уходе писателя «в английский язык» преступление перед родной словесностью, Вейдле подчеркивал, что Набоков останется именно в русской литературе — и не в последнюю очередь благодаря «двум дарам», которые он принес ей уже в американский период жизни: комментарию к «Евгению Онегину» и переводу «Лолиты» (Там же. С. 272, 274).

Е.Г.Домогацкая

«Весна в Фиальте и другие рассказы» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956; М., 1989). Сборник из тридцати рассказов В.Сирина представляет, вместе с «Возвращением Чорба» и «Соглядатаем», все написанное Набоковым в этом жанре по-русски. Последний из вошедших в книгу рассказов «Василий Шишков» появился в «Последних новостях» 12 сентября 1939. Книга включает в себя также первую главу незаконченного романа, который Набоков писал перед отъездом в США, — она публикуется под заглавием «Ultima Thule» (НЖ. 1942. № 1); увидела свет и вторая глава — «Solus Rex» (СЗ. 1940. № 70). Как явствует из этих фрагментов, роман должен был коснуться темы иллюзорного преодоления смерти: всему живущему положен предел, однако неистребима вера в беспредельность и бесконечность искусства, созидающего особую страну — Ultima Thule. Для художника Синеусова, потерявшего жену, эта страна становится естественным местом пребывания, а жена воскресает для него в облике королевы Белинды, точно так же

как мрачный дворец на затерянном северном острове становится заменой навеки опустевшего семейного гнезда. Однако торжество над физическими законами бытия иллюзорно, а неизбежная расплата за доверие к иллюзии (сюжет ненаписанной последней главы) станет еще более жестоким потрясением, чем перенесенная утрата.

Мотив утраты — один из главенствующих в рассказах 30-х, которые составили основной корпус книги. Он особенно важен в заглавном рассказе, где курортное местечко Фиальта ассоциируется с Ялтой и с Фиуме на Адриатике (оба эти города оставили след в биографии Набокова). На нескольких страницах отрывочными подробностями, которые выхватывает из небытия память, воссоздана продолжавшаяся пятнадцать лет игра в любовное увлечение, при последней встрече повествователя с Ниной обернувшаяся порывом настоящей страсти. Полчаса спустя, покидая Фиальту вместе с мужем, героиня погибает в автокатастрофе. Бунинский характер этого сюжета в соединении с обязательной для зрелого Набокова философской иронией оправдывает прочтение новеллы как произведения-спутника «Дара», уже писавшегося к 1936, когда появился рассказ. Несовпадение пережитого в юности и воспоминаний об этом опыте, складывающихся с течением лет, контраст между тем, как «было» и как «запомнилось» (а затем «написалось»), вечное расхождение между тем, что считается реальностью, и художественным претворением факта, — сюжет «Адмиралтейской иглы», в которой герой возмущен прочитанной им повестью о собственном любовном увлечении давней поры. В этой повести ему режут глаз пошловатые клише невзыскательной беллетристики, но еще больше — отступления от достоверности, «неправда». Однако литература (даже отнюдь не первоклассная литература) и жизненная правда никогда не могут совпасть, и главный интерес представляет как раз не фактология, потому что она невосстановима, а механизм ее неизбежной деформации. (Эта тема впоследствии стала одной из наиболее характерных для Набокова.) Тот же мотив затронут в новелле «Круг», где еще до «Дара» появляется семья аристократов Годуновых-Чердынцевых, с которой до революции тесно соприкоснулся главный герой, сын скромного сельского учителя. По прошествии многих лет, уже в эмиграции, он постоянно возвращается памятью к тому далекому вечеру, когда ему подарила поцелуй Татьяна Годунова, на следующий день увезенная в Крым. Встретив ее в парижском кафе с мужем и дочерью, Иннокентий пытается восстановить происходившее так бесконечно давно, вернув себе тогдашнее чувство и понимание вещей, однако это невозможно сделать. Круг в действительности оказывается движением вперед, не признающим остановок.

Два получивших широкую известность рассказа навеяны впечатлениями немецкой действительности после 1933 и в этом отношении перекликаются с «Приглашением на казнь». Доминирующая тема обеих новелл — нетерпимость обывателя ко всему, что не отвечает установленным им стандартам «разумного» социального поведения. Квартиросъемщик Романтовский, который ходит не как все и даже покупает книги, вместо того чтобы наливаться пивом с тупоумными обитателями берлинского пригорода, будет ими убит именно из-за того, что он другой («Королек»). Русский эмигрант, имевший несчастье выиграть в лотерею бесплатную туристическую поездку, становится жертвой безликой массы, не позволяющей ему хотя бы в мелочах проявить нешаблонность понятий и привычек («Облако, озеро, башня»). Наиболее полно эта же тема разработана в «Истреблении тиранов», аллегорическом рассказе о человеке, который когда-то в юности знал того, кто теперь стал диктатором, чьи портреты украшают все учреждения и все площади в государстве, и, понимая истинную цену дутого величия новоявленного вождя, проникается неутолимой, испепеляющей жаждой расправиться с ним собственной рукой. Эта мания грозит ему душевным расстройством, но героя спасает обретенное им понимание, что единственное противоядие от тирании — смех.

Свой последний русский рассказ Набоков построил как розыгрыш, выведя на сцену никогда не существовавшего поэта Василия Шишкова и напечатав его стихи, будто бы оставленные на хранение, прежде чем их автор необъяснимым образом исчез. Стихи под этим псевдонимом, прозрачно напоминающем об изобретенном *Ходасевичем* выдающемся поэте пушкинской эпохи Василии Травникове, появились в «Совре-

менных записках» (1939. № 69; 1940. № 70) и вызвали полный энтузиазма отклик *Г.Адамовича*, давнего литературного врага Набокова. С публикацией рассказа, в котором описывалась проделанная мистификация, Адамович был принужден признать, что он посрамлен.

А.М.Зверев

«Pnin» (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1957; «Пнин» // Набоков В. Романы. М., 1991; СПб., 1997). Роман «Пнин» создавался в начале 1953 — конце 1955, большая часть составляющих его глав печаталась в качестве новелл в журнале «New Yorker». «Пнин» — одно из наиболее автобиографических произведений Набокова. В нем отразился его опыт преподавания в 40—50-х в колледже Уэллсли вблизи Бостона и в Корнеллском университете (Итака, штат Нью-Йорк). Тимофей Павлович Пнин — едва ли не самая симпатичная фигура во всем набоковском творчестве. Беженец из советской России, он после второй мировой войны перебрался в США и временно закрепился в качестве преподавателя русского языка Уэйнделлского университета в одном из штатов Новой Англии. Пнин одинок, неухожен, скитается с квартиры на квартиру, над ним постоянно висит дамоклов меч увольнения, поскольку в середине 50-х до запуска советского спутника, «русская тема» была малопопулярна в американских «рощах Академии», и все же этот далеко не молодой уже истовый труженик не теряет присутствия духа, жизнелюбия, сопряженного со специфическими «пнинскими» чудачествами и идиосинкразиями. Изгнанный из Уэйндела, он, как явствует из содержания набоковского «Бледного пламени» (1962), находит вскоре себе должность заведующего русским отделением в преуспевающем Вордсвортском университете. Вслед за Дон-Кихотом М.Сервантеса и «идиотом» князем Мышкиным у Ф.М.Достоевского, Тимофей Пнин принадлежит к числу крайне редких в мировой литературе эмблематичных и вместе с тем вполне жизнеподобных воплощений типа «положительно прекрасного человека» (в 1951—1952 одновременно с разработкой темы будущего романа, Набоков прочел в Гарвардском университете цикл лекций «О Дон-Кихоте», изданных впоследствии отдельной книгой).

Характер Пнина раскрывается при самых различных обстоятельствах. В главе III описан его обычный трудовой день, в главе I он направляется для чтений лекций в Кремона-колледж, но по ошибке берет с собой не ту рукопись, в главе II Пнин поселяется в доме супругов Клементсов и принимает у себя неожиданную гостью — свою бывшую жену, поэтессу Лизу Боголепову, вышедшую в Америке замуж за психоаналитика Эрика Финта. Самоотверженность Пнина не знает границ. Он окружает неясной заботой четырнадцатилетнего Виктора, сына Лизы и Финта; избегает, храня верность прежней любви, нежных взглядов своей аспирантки Кэти Кис, а в предпоследней главе романа с чисто русским простодушием устраивает вечеринку для своих коварных коллег, на которой и узнает о своем грядущем увольнении. Написанный в строгой реалистической манере, лишенной столь свойственных Набокову в большинстве его произведений формально-стилистических изысков, «Пнин» содержит в себе как бы в конденсированном виде культурную историю русской эмиграции. На его страницах возникают живые сцены типично российского «общения», т. е. словотворения, слышатся имена *Бунина*, *Алданова*, Сирина. Последний из названных, под маской «одного видного англорусского писателя», материализуется в заключительной главе книги, заступая место бедного Пнина и вынуждая его отправиться в безрадостное изгнание.

Отклики эмигрантской прессы на «Пнина» были немногочисленны — отчасти, видимо, потому, что он оказался в тени «Лолиты». В связи с переводом «Пнина» на французский язык Я.Горбов подчеркнул, что книга выиграла бы, если бы была написана по-русски, и отметил ее особую «русскость», связь с русской культурной традицей (В. 1963. № 134). Поэт Г.Немеров выделил в романе «щедрую, теплую человечность, на которую так падки некоторые книжные рецензенты» (Kenyon review. 1957. Spring. P. 314). Англичанка П.Хенсфорд-Джонсон была более комплиментарна, выделяя в заглавном герое «черты абсурдности в сочетании с чувством собственного достоинства и нравственной красоты», и делала общий вывод: «Искусство Набокова — это искусство выжимать слезы ... в подоплеке провоцируемых романом взрывов

восторгов, либо вздохов сочувствия находится глубокая печаль самого автора» (New statesman. 1957. Sept. 21. P. 361). Романист К.Эмис, посчитав книгу Набокова «забавной» и «грустной», сравнил ее, в конечном счете с «завядшим безвкусным салатом, изготовленным из произведений Джойса, Чаплина, Мери Маккарти и, разумеется, самого Набокова» (Spectator. 1957. Sept. 27. P. 403). Э.Уилсон назвал новую книгу Набокова «весьма достойным произведением», которое «наконец-таки поможет установить контакт с широкой американской публикой» (The Nabokov-Wilson letters. N.Y., 1979. P. 309).

А.С.Мулярчик

«Pale Fire» (N.Y.: Putnam's Sons, 1962; «Бледный огонь». Анн Арбор: Ардис, 1982; «Бледное пламя». Свердловск, 1991) — одно из самых экстравагантных произведений В.Набокова, не поддающееся какому-либо традиционному жанровому обозначению. Формально оно представляет собой академическое издание одноименной поэмы в 999 строк американского поэта Джона Шейда (1898—1959), последние годы жизни преподававшего английскую словесность в Вордсмитовском колледже (волей автора возникшем в вымышленном городке Нью-Вай, штат Аппалачия) и по роковому стечению обстоятельств убитого безумцем, сбежавшим из тюремной клиники. Создававшийся примерно в то же время, что и комментированный перевод «Евгения Онегина» (первый набросок «Бледного огня», в котором развивались мотивы незавершенного русского романа «Solux Rex», содержится в одном из набоковских писем конца марта 1957; начало работы датируется 29 ноября 1960, окончание — 4 декабря 1961), литературный кентавр В.Набокова являет собой остроумную автопародию, в которой гротескно преувеличены некоторые особенности набоковского комментария к комментируемому тексту автобиографические вставки и далекие экскурсы в историю европейских литератур, запальчивая критика коллег-литературоведов и саркастические замечания в адрес нелюбимых писателей. В то же время «Бледный огонь» — это и едкая сатира, которая разоблачает слепой эгоцентризм литературоведов, безоглядно подчиняющих содержание художественных произведений собственным концепциям или господствующим в данное время культурным стереотипам. Неслучайно предтекстом «Бледного огня» служит сатирическая поэма А.Поупа «Дунсиада»: как и произведение английского классика, поэма Джона Шейда состоит из четырех частей, написана рифмованными двустишиями и обременена путаным именным указателем и нелепым комментарием, в несколько раз превышающим объем поэмы (и по большей части не имеющим с ней ничего общего).

Фиктивный издатель и редактор «Бледного огня», а также автор предисловия и громоздкого «научного» аппарата — сосед и коллега Шейда по университету, профессор Чарлз Кинбот, эмигрировавший в США после того, как в его родной Зембле — идиллическом североевропейском королевстве — победила революция, настойчиво вчитывает в автобиографическую поэму историю последнего короля Земблы Карла-Ксаверия, ставшего пленником просоветского тоталитарного режима, но сумевшего бежать из заточения и перебраться в Соединенные Штаты. Воссоздавая идеализированный образ далекой северной страны, повествуя о приключениях короля-изгнанника (которого с тупым упорством преследует манекеноподобный агент земблянской контрразведки Якоб Градус), Кинбот подробно рассказывает о своем пребывании в Нью-Вае: о натянутых отношениях с коллегами (среди иронично обрисованных персонажей читатель встречает Тимофея Павловича Пнина), о постоянных неудачах в амурных делах (имеющих голубую окраску), о своей «славной дружбе» с Джоном Шейдом, «озарившей» последние месяцы жизни великого поэта. По ходу повествования набоковский комментатор проговаривается, что король Карл Возлюбленный и он, профессор Кинбот, — одно и то же лицо (а стоящий за спиной «ненадежного повествователя» имплицитный автор, в свою очередь, дает знать читателю, что рассказ ведется от лица безумного русского профессора Боткина, страдающего манией преследования и одержимого пылкими гомосексуальными грезами).

Проблема тождества героя-повествователя и неадекватность комментария тексту поэмы создают в произведении атмосферу смысловой зыбкости и амбивалентности, которая позволяет с равной степенью убедительности предлагать взаимоисключаю-

щие версии относительно «истинного» авторства поэмы и комментария, достоверности описываемых событий и реального статуса главных героев. Этому способствуют и композиционные особенности книги: синхронизация и контрапунктное развитие нескольких сюжетных линий, децентрация повествования: прихотливое нарушение не только его хронологической последовательности, но и элементарной связности (что обусловлено самой структурой комментариев, а также системой перекрестных ссылок и постоянных «забеганий вперед», на которые Кинбот провоцирует читателей уже с первых страниц предисловия). Дополнительное смысловое измерение придает «Бледному огню» виртуозная интертекстуальная игра с поэтическими шедеврами классиков европейской литературы. Помимо частых отсылок к Шекспиру (название книги заимствовано из монолога Тимона Афинского, главного героя одноименной трагедии), повествование «Бледного огня» пестрит реминисценциями и цитатами из произведений А.Поупа, И.В.Гете, М.Арнолда, Р.Браунинга, Р.Киплинга, А.Хаусмена, Т.С.Элиота и др. Зеркальной игре смыслов и затейливой композиции набоковского лабиринта соответствует специфика языковой ткани, украшенной палиндромами и многоязычными каламбурами, в которых английский, французский, русский и немецкий взаимодействуют с земблянским, сконструированным автором на основе нескольких скандинавских языков.

Сразу же после публикации «Бледный огонь» обратил на себя пристальное внимание английских и американских критиков. Далеко не все из них по достоинству оценили новаторство писателя и разглядели за усложненной формой глубинную философскую суть его произведения, в котором раскрывается трагедия отчужденного от мира человеческого «я» и исследуются проблемы соотношения творческой фантазии и безумия, вымысла и реальности, временного и вечного. Отдав должное словесному мастерству и композиционной изобретательности автора, великодушно выделив отдельные эпизоды, многие рецензенты забраковали произведение в целом, сочтя его «высококлассным надувательством... скучным, как и любая демонстрация мастерства, лишенная мысли и чувства» (Macdonald D. Virtuosity rewarded, or Dr. Kinbote's revenge // Partisan review. 1962. Vol. 29. № 3. P. 439), «печальной ошибкой чрезвычайно одаренного мастера, который сотворил затянутую, запутанную и по существу скучную шутку» (Peden W. Invertes commentary on four cantos // The Saturday review. 1962. 26 May. P. 439). В значительной части критических отзывов Набоков безапелляционно обвинялся в холодном снобизме, бездушии и мизантропии. «Несмотря на весь свой блеск, "Бледный огонь" — это полная катастрофа (по одной простой причине: он не смешон: хотя и предполагался быть смешным). Набоковское чувство юмора — на том же уровне, что и сортирный юмор немцев... Он [Набоков] высмеивает людей, потому что не любит их, а вовсе не потому что они или их действия смехотворны. Набоков ненавидит, подобно Свифту, однако он лишен свифтовской непосредственности. Его комедия лжива. Она бесплодна. Она такое же зло, как расовый предрассудок», — заклинал рецензент журнала «Commentary» Алфред Честер (1962. Vol. 34. № 15. P. 451). Рецензенты, придерживавшиеся полярно противоположной точки зрения (среди них — Мэри Маккарти, Энтони Берджесс, Малколм Брэдбери), не скупились на похвалы и утверждали, что «Бледный огонь» — это «творение редкостной красоты, симметрии, необычности, оригинальности и нравственной истины.., одно из величайших произведений словесного искусства нашего века» (McCarthy M. A bolt from the blue // The New republic. 1962. 4 June. P. 27). Вопреки мрачным прогнозам критиков относительно того, что книге не грозит успех у широкой читательской аудитории, это наиболее трудное и «непрозрачное» англоязычное сочинение В.Набокова стало бестселлером и довольно быстро было переведено на несколько европейских языков.

Н.Г.Мельников

«Eugene Onegin. A Novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary» (N.Y.: Pantheon books, 1964. Vol. 1—4; Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. СПб.: Искусство-СПб., 1998; М.: Интелвак, 1999). Набоков перевел «Евгения Онегина» на английский язык (1-й том издания), написал два тома комментариев (2 и 3 тома), в 4-м томе факсимильно воспроизведено издание «Евгения Онегина» 1837, которое и

комментирует Набоков. Написанные в 1950-е комментарии носят многоплановый характер, им сопутствуют пространные экскурсы в историю литературы и культуры, жизни природы, стихосложения, сравнительно-литературоведческого анализа. При этом раскрываются не только новые стороны романа Пушкина, но и эстетика самого Набокова-поэта, его склонности к выделению интересующих его сторон романа. Набоков писал для западного читателя, и его сопоставительный анализ пушкинских строк обращен часто к образцам западноевропейской литературы вне зависимости от того, знал ли Пушкин эти произведения. В книге Набокова сказались его литературные пристрастия: нелюбовь к Ф.М.Достоевскому, пренебрежительное отношение к поэтам пушкинской поры и к современным писателям (У.Фолкнеру, Т.Манну). Парадоксальность иных суждений Набокова (о Чайковском, Репине, Стендале, Бальзаке, Беранже и др.) является частью литературно-эстетических воззрений, получивших отражение в его романах и литературно-критических штудиях. Художественно-эмоциональная сторона книги Набокова во многом определяет ее жанрово-стилистические особенности. Это не только, а вернее не столько комментарий к роману Пушкина, сколько оригинальное произведение писателя в жанре так называемого научно-исторического комментария. Набоков предложил иное, необщепринятое прочтение концовки романа Пушкина. Ответ Татьяны Онегину отнюдь не содержит примет «торжественного последнего слова». Набоков обращает внимание на трепещущую, «почти страстную, почти обещающую» интонацию отповеди Татьяны Онегину, которая «увенчивается признанием в любви, от которого должно было радостно забиться сердце искушенного Онегина (М., 1999. С. 776). Но Пушкин не захотел продолжить роман. Принципы работы Набокова над переводом изложены в его статье «Заметки переводчика» (НЖ. 1957. № 49).

А.Н.

«Ada, or Ardor: A Family Chronicle» (N.Y.: McGraw-Hill, 1969; «Ада, или Страсть. Хроника одной семьи». Киев; Кишенев, 1995; «Ада, или Радости страсти. Семейная хроника». М., 1996) — шестой англоязычный роман В.Набокова. В апреле 1969 главы «семейной хроники» (ч. I, гл. 5, 6, 9, 16, 18, 19, 20) появились на страницах журнала «Playboy». Работа над романом длилась около десяти лет: начиная с февраля 1959, когда Набоков приступил к написанию философского трактата «Ткань времени» (впоследствии он вошел в четвертую часть «Ады»), и кончая октябрем 1968. К этому времени (16 октября) был закончен последний фрагмент «семейной хроники» — рекламная аннотация, помещенная непосредственно в тексте произведения: «Ардис-Холл — страдания и аллеи Ардиса — вот лейтмотив, пронизывающий "Аду", пространную и занятную хронику, главная часть которой разыгрывается в сказочно-прекрасной Америке... Протагонист, отпрыск одного из... наиболее прославленных и богатых родов, д-р Ван Вин, сын барона "Демона" Вина ... Ничто в мировой литературе, за исключением, может быть, воспоминаний графа Толстого, не может соперничать по чистой радости и аркадской невинности с той частью книги, которая посвящена "Ардису". В легендарном поместье дяди Вана, Дэниела Вина, ...в ряде очаровательных сцен изображено развитие страстного детского романа между Ваном и пленительной Адой, ...дочерью Марины — помешанной на театре жены Дэниела. На то, что отношения между ними — не просто опасное cousinage, а имеют запрещенный законом аспект, намекается уже на самых первых страницах» (1995. С. 556).

Роман вызвал неоднозначную реакцию в англоязычной прессе. Если одни рецензенты восторженно приветствовали «Аду» — «эротический шедевр, райскую фантазию, ...великую сказку, в высшей степени оригинальное создание творческого воображения» (Appel A. // New York times book review. 1969. 4 May), «одно из наиболее солнечных произведений в литературе XX века» (Alter R. Nabokov's ardour // Commentary. 1969. Vol. 48. № 2. P. 47), — расценивая ее как наивысшее творческое достижение писателя, — то другие приняли ее в штыки, обвиняя Набокова в заносчивом эстетизме, амбициозности, в самодовольном увлечении «радугой стилистических эффектов» (Brendon P. Nabokov's shake // Books and bookmen. 1969. Vol. 15. № 3. P. 35), а главное — в нарциссическом самолюбовании и снобистском презрении к чи-

тателю. Много писалось об эгоцентризме главных героев, о нарочито карикатурной аляповатости большинства персонажей, о психологической неубедительности некоторых эпизодов романа, о чрезмерной перегруженности его повествования утомительными трехъязычными аттракционами, «редакторскими» вставками и примечаниями, указывалось на недопустимый тон многих авторских «шуток» и пр. Многие американские критики восприняли «Аду» как конечный пункт в развитии романного жанра, как своеобразный «роман-музей», в котором собраны и каталогизированы образцы едва ли не всех литературных направлений и школ, воспроизведены и пародийно переосмыслены основные жанрово-тематические разновидности романа: роман-воспитание, семейная хроника, научно-фантастический, философский, эпистолярный, любовно-эротический роман.

«Ада» — это своего рода «роман-палимпсест», где за вязью авторского текста виднеются контуры сразу нескольких «предтекстов». Помимо произведений самого Набокова (в первую очередь очередь, автобиографии «Другие берега») — это произведения Шекспира, Марвелла, Шатобриана, Пушкина, Лермонтова, Мелвилла, Флобера, Толстого, Мопассана, Чехова, Пруста и многих других писателей, так или иначе включенных в творческий кругозор Набокова. Художественное своеобразие «Ады» во многом определяется тем, что ее «главным героем» является сама литература, ее ведущей темой — процесс создания литературного произведения. Именно поэтому традиционные романно-эпические факторы (психологическая разработка характеров, точное и правдивое воспроизведение реалий окружающей действительности, анализ общественных, нравственных, биологических закономерностей человеческой жизни, более или менее реалистически убедительные мотивировки поведения персонажей) оказались вытесненными на периферию романного повествования: они либо пародийно переиначены, либо предельно редуцированы — низведены до уровня карикатурного схематизма и нарочитой условности. Вместо них на первый план выдвигаются элементы интертекстуальной игры: каталогизация стертых литературных приемов и клише, имитация чужих стилей, пародийные перепевы хрестоматийных поэтических произведений. Важное место в художественной системе романа занимает литературная рефлексия, обусловливающая и композиционное построение, и особенности персонажей (многие из которых имеют по несколько литературных прототипов и нередко подчинены определенной сюжетной функции), и фабульное развитие, и саму словесную фактуру произведения. Повествовательная ткань романа пышно расцвечена мультиязычными каламбурами, неологизмами, анаграммами и криптонимами, в которых зашифрованы имена и фамилии антипатичных автору писателей и художников.

В «Аде» Набоков отказывается от миметического принципа отображения действительности. Придавая описываемым событиям привкус нарочитой условности и ирреальности, писатель помещает своих героев в искусственный, откровенно фантастический мир, лишь косвенно соотносящийся с повседневной реальностью. Действие «Ады» протекает на мифической планете Антитерра (она же — Демония), которая как кривое зеркало, гротескно преломляет географические и исторические реалии Земли («Терры»), являющейся, по представлениям демонийцев, не более чем фантазмом, горячечным бредом, плодом воспаленного воображения безумцев и мечтателей. В набоковском Зазеркалье причудливо смещены, вывихнуты привычные пространственно-временные координаты; прихотливо перетасованные факты реальной истории налагаются друг на друга. Так, военная экспедиция в Крым против хазарских повстанцев, во время которой гибнет один из соперников Вана Вина, напоминает о далекой Крымской войне 1853—1855 и о вьетнамской войне; катастрофическое «эль-бедствие», после которого антитерровская Россия отделилась от всего мира и превратилась в Татарию — дикую империю, расползшуюся от Курляндии до Курил, — недвусмысленно намекает на Октябрьскую революцию 1917, приравниваемую автором к татарскому нашествию XIII в. Эстония, родина набоковских героев, сочетает в себе атрибуты индустриальной американской цивилизации середины XX в. — небоскребы, автомобили, кинематограф, психоанализ — с дачно-усадебными реалиями предреволюционной России. Построенная на изощренном языковом фокусничестве и

ироничной игре с топосами предшествующих литературных эпох, «Ада» явилась наиболее полным воплощением творческих установок «позднего» Набокова, во многом повлиявшего на формирование эстетических принципов постмодернизма.

Н.Г.Мельников

«Transparent things» (N.Y.: McGraw-Hill, 1972; «Просвечивающие предметы» // Набоков В. Романы М., 1991; «Прозрачные вещи» // Набоков В.В. Собр.соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5 — цитируется по этому изданию) — предпоследний роман В.В.Набокова, написанный в Швейцарии и, подобно большинству его поздних произведений, посвященный теме памяти. Считая память «единственным, что дарует бессмертие тому, что нас окружало и окружает» (*Шаховская З.* В поисках Набокова. Париж, 1979. С. 138), автор один за другим открывает перед читателем слои, проступающие сквозь нынешнее бытие материального мира, параллельно пытаясь зафиксировать сам процесс реконструкции прошлого. «Возможно, если бы будущее существовало, конкретно и индивидуально, как нечто, различимое разумом посильней моего, прошлое не было бы столь соблазнительно... — заметил он. — Но будущее лишено подобной реальности (какой обладает изображаемое прошлое или отображаемое настоящее); будущее — это всего лишь фигура речи, призрак мышления... Когда мы сосредотачиваем свое внимание на материальном объекте, как бы ни был он расположен, самый акт сосредоточения способен помимо нашей воли окунуть нас в его историю... Прозрачные вещи, сквозь которые светится прошлое!» (с. 11). Тем обстоятельством, что на сей раз объектом «просвечивания» становится в первую очередь внешний мир, обусловлен и выбор центрального персонажа. Редактор Хью Персон, и это постоянно подчеркивается в книге, личность «славная», но в целом вполне заурядная и будто бы даже случайная. Имя его обобщено до предела, едва ли не до нарицательности: «Hugh», произносимое героиней как «you» (ты, вы), и «person» (человек, субъект) в совокупности дают семантику «любой» и не добавляют ничего нового к обращению «Привет, персонаж!», звучащему в начале повествования. Однако небольшое мнемоническое усилие превращает это имя в прямую отсылку к прошлому самого автора: реальный Персон был издателем альманаха «Два пути» (Пг., 1918), составленного из юношеских стихов Набокова и А.Балашова. Роль набоковского «двойника» исполняет в романе другой герой — знаменитый писатель R., нелюбимый критиками за чрезмерный блеск стиля и скандализировавший читателей историей своей невытравляемой, почти гумбертовской страсти к собственной падчерице. Именно ему предоставлено право сказать несколько неожиданно пронзительных слов о том совершенно особенном ощущении значимости каждой детали, каждой подробности, каждой минуты жизни, которое возникает у человека в преддверии близкой кончины. В «Прозрачных вещах» утверждается новый для Набокова «мотив ностальгии, связанный с чувством своего возможного, уже не отдаленного исчезновения»: «Будущее не может быть сохранено нашей памятью... Прошлое сияет, просвечивает "через прозрачные вещи, будущее в них не просвечивает", оно та самая пропасть, куда человек проваливается. Это выпадение из времени в вечность. Как бы человек ни был велик, над вечностью ему власти нет» (Шаховская З. Указ. соч. С. 138).

Е.Г.Домогацкая

«Lectures on literature» (N.Y.; L.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1980; «Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон» / Пер. с англ. М., 1998; цитируется по этому изданию) — курс лекций В.В.Набокова о европейской прозе XIX—XX вв., читавшийся в 1950-е в Корнеллском университете в Итаке (штат Нью-Йорк, США) и подготовленный к публикации американским ученым-текстологом Ф.Бауэрсом. Основные разделы курса посвящены разбору семи произведений, относящихся, по мнению Набокова, к числу шедевров мировой литературы: это «Мэнсфилд-парк» Дж. Остен, «Холодный дом» Ч.Диккенса, «Госпожа Бовари» Г.Флобера, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л.Стивенсона, «В сторону Свана» М.Пруста, «Превращение» Ф.Кафки, «Улисс» Дж. Джойса. Концептуальные положения, определившие цель и метод анализа и ставшие внутренним стержнем цикла, сформулированы во всту-

пительной и заключительной лекциях («О хороших читателях и хороших писателях», «Искусство литературы и здравый смысл») и в финальном обращении к студентам («L'Envoi»). Истинный творец, по Набокову, не отображает некую существующую помимо его воли реальность, но воссоздает «новый мир», «никак впрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде» (с. 23). Все «великие романы — это великие сказки» (с. 24), а литература — всегда «выдумка»: «Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду» (с. 28). Вот почему проникнуть «в самое средоточие шедевра, к его бьющемуся сердцу» можно лишь путем анализа «структуры и стиля», путем обнажения «механизма чудесных игрушек». И главная задача набоковских лекций — сделать из студентов «хороших читателей», испытывающих «чистую радость» от «вдохновенного и точно выверенного» текста, научить «трепету эстетического удовольствия», «чтению, открывающему форму книги, ее образы, ее искусство» (с. 477—478).

Как утверждал в предисловии Дж. Апдайк, самому писателю работа над курсом дала возможность «великолепным образом обновить свой творческий инструментарий»: «Приятно увидеть в его прозе тех лет что-то от изящества Остен, живости Диккенса и стивенсоновский "восхитительный винный вкус", добавившие остроты его собственному несравненному, европейского образца нектару» (с. 22). Уподобив лекции «разноцветным окнам, открывающим семь шедевров», Апдайк вместе с тем подчеркнул «предвзятость» автора, который не просто проповедует «разрыв между реальностью и искусством», но порой пытается уместить в рамки своей «идеологии» произведения, совершенно ей чуждые (с. 20—22).

Е.Г.Домогацкая

«Lectures on Russian literature» (N.Y.; L.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981; «Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, *Горький*, Толстой, Тургенев» / Пер. с англ. М., 1996 — цитируется по этому изданию) — книга, подготовленная к печати Ф.Бауэрсом и в полном объеме представляющая цикл лекций о русских прозаиках, который В.В.Набоков читал в 1940—1950-е в США — в Уэлслейском колледже (штат Массачусетс) и в Корнеллском университете в Итаке (штат Нью-Йорк). Основному корпусу текстов предпослана речь «Писатели, цензура и читатели в России» (1958), где содержится ясный ответ на вопрос, почему, выстраивая курс, Набоков сосредоточил все внимание на XIX в. — эпохе, когда в «молодой цивилизации» произошел «поразительный всплеск эстетических ценностей» и возникла литература, «по своим художественным достоинствам, по своему мировому влиянию» не уступающая английской и французской: «За вычетом одного средневекового шедевра русская проза удивительно ладно уместилась в круглой амфоре прошлого столетия, а на нынешнее остался лишь кувшинчик для снятых сливок» (с. 13—14). Сравнивая XIX в. с XX и определяя «силы, боровшиеся за душу художника» при царском режиме и при режиме коммунистическом, автор утверждает: «В России до советской власти существовали, конечно, ограничения, но художниками никто не командовал» (с. 14, 15). Сам курс истории русской литературы распадается на шесть «персональных» разделов, расположенных в соответствии с хронологией материала: «Николай Гоголь», «Иван Тургенев», «Федор Достоевский», «Лев Толстой», «Антон Чехов», «Максим Горький». Каждый раздел состоит из нескольких лекций: в первой даются необходимые биографические сведения и обосновывается общий взгляд на творчество писателя, далее анализируются конкретные тексты. Так, суждения о специфике художественной натуры Н.В.Гоголя подкреплены подробным разбором «Мертвых душ» и «Шинели» (в русском издании целиком перепечатан перевод эссе «Николай Гоголь»). Из обширного наследия И.С.Тургенева выбраны «Отцы и дети» — его «лучший роман» и «одно из самых блистательных произведений 19 в.» (с. 147). Мини-курс о Ф.М.Достоевском, которого автору «страстно хочется... развенчать» (с. 176), выстроен как цепь доказательств центрального тезиса: Достоевский — «великий правдоискатель, гениальный исследователь больной человеческой души, но при этом не великий художник в том смысле, в каком Толстой, Пушкин и Чехов — великие художники» (с. 211). Обращаясь к «Преступлению и наказанию», «Запискам из подполья», «Идиоту»,

«Бесам» и «Братьям Карамазовым», Набоков обнаруживает в них многочисленные примеры этического и эстетического дурновкусия, банальности, «мелодраматической сентиментальности» (с. 181) и «фальшивого красноречия» (с. 190). В части, посвященной Л.Н.Толстому, занимающему совершенно особое место в набоковской системе координат, вводная глава отсутствует: общие соображения относительно его философии и стиля сформулированы непосредственно в лекциях о романе «Анна Каренина», в котором писатель покорил «вершины искусства», и о «величайшем рассказе» «Смерть Ивана Ильича» (с. 223). Толстой, по Набокову, — «непревзойденный русский прозаик», чья «вялая и расплывчатая» проповедь попросту вытеснена «могучей, хищной силой» творчества: «Оставляя в стороне его предшественников Пушкина и Лермонтова, всех великих русских писателей можно выстроить в такой последовательности: первый — Толстой, второй — Гоголь, третий — Чехов, четвертый — Тургенев. Похоже на выпускной список, и разумеется, Достоевский и Салтыков-Щедрин со своими низкими оценками не получили бы у меня похвальных листов» (с. 221). Едва ли не главным открытием Толстого автор считает новый метод воссоздания реальности, базирующийся на «чувстве времени, удивительно созвучном нашему восприятию» (с. 225). Прежде чем говорить о чеховских «Даме с собачкой», «В овраге» и «Чайке», Набоков подчеркивает: Чехов — не «какой-нибудь моралист вроде Горького», а «настоящий художник», который не пытается «сделать из персонажа средство для поучения» и «изображает живого человека, не заботясь о политической назидательности и литературной традиции» (с. 324, 325). Горький же, чей талант, по мнению Набокова, «не имеет большой ценности», заслуживает интереса исключительно как «яркое явление русской общественной жизни» (с. 350). Его рассказы, якобы «могущественные» и «неотразимые», на деле представляют собой образчики «заурядной мелодрамы» или «плоского сентиментального жанра в его наихудшем варианте»; от этой «патоки» всего один шаг до так называемой советской литературы» (с. 382, 383). Важное для Набокова противоположение истинной «трогательности» и штампованной «сентиментальности» актуализируется не только в рассуждениях о Чехове и Горьком, но и в статье «Пошляки и пошлость», где «культ простоты и хорошего вкуса», отвращение к «вульгарности» и «показному глубокомыслию» отнесены к числу сущностных особенностей отечественной классики (с. 388). В качестве еще одного дополнения к курсу в книге помещено эссе «Искусство перевода». Далее опубликовано заключительное слово лектора к студентам («L'Envoi») и экзаменационные материалы; в русском издании эти разделы опущены.

Е.Г.Домогацкая

«Lectures on Don Quixote» (N.Y.; L.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1983; «Лекции о «Дон Кихоте» / Пер. с англ. М., 2002) — книга, содержащая лекции о романе М. де Сервантеса Сааведры «Дон Кихот», читанные В.В.Набоковым в Гарвардском университете в 1951—1952. Вышла под редакцией Ф.Бауэрса и с предисловием Г.Дэвенпорта. На русском языке полностью не публиковалась; фрагменты напечатаны в приложении к книге: Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998 (далее цитируется по этому изданию). Основная задача, решаемая автором и определяющая построение лекционного курса, — доказать, что «Дон Кихот», в сущности, книга не смешная, а жестокая и даже бессердечная. В вводной части, предупредив о бессмысленности поисков в литературе реальностей «жизни», писатель коротко характеризует пространство и время действия романа Сервантеса, бросает скептический взгляд на исследования, имеющие предметом не «тело» текста, а его мораль. «Дон Кихот», с точки зрения Набокова, «относится к очень раннему, очень примитивному виду романа» — «разболтанному, сумбурному, пестрому плутовскому жанру», однако «гигантские тени» его персонажей «простираются через равнину веков и добираются до нас» (с. 490—491). Во второй лекции — «Два портрета: Дон Кихот и Санчо Панса» — автор, полемизируя с сервантистами, демонстрирует, что оруженосец «еще менее смешон», чем рыцарь (с. 502). Затем он принимается «за проверку сюжетных жердей, на которых болтается наша книга — сущее пугало среди шедевров». В трактовке Набокова «Дон Кихот» — «лоскутная, бессвязная ис-

тория», не только не принадлежащая к числу «величайших мировых романов», но спасаемая от распада лишь «живучестью» героя, чей образ является «гениальной удачей Сервантеса» и «чудесно маячит на литературном горизонте каланчою на кляче» (с. 503). Анализируя особенности композиции произведения, критик выделяет в его «рецепте» десять важнейших «структурных приемов». Он обращает внимание на обрывки старых баллад, вставные новеллы по типу «Декамерона» и на «аркадские» темы и изучает «отсылки к рыцарским романам», видя в них исключительно «литературную условность», «инструмент», постоянно подталкивающий «ход повествования», и отказываясь «всерьез обсуждать надуманную и просто дурацкую мораль "Дон Кихота", если она там вообще есть» (с. 506—507). Еще одному структурообразующему компоненту — мистификациям, розыгрышам, колдовству и «жестоким бурлескным потехам» — Набоков посвящает специальную лекцию («Жестокость и мистификация»). Он говорит о причудливой системе лжелетописцев и зеркал, попутно определяя роль Дульцинеи и Смерти, и, наконец, дает «итоговую таблицу побед и поражений Дон Кихота» (с. 492). Замыкает книгу обширный «содержательный комментарий» к Первой и Второй частям романа, призванный в деталях воссоздать иллюзорную реальность сервантесовского мира, полного жестокости и жестокой игры.

Е.Г.Домогацкая

НАЖИВИН Иван Федорович (1874—1940)

«Во мгле грядущего: Повести» (Вена: Детинец, 1921). В книгу включены три фантастические повести с приключенческим сюжетом. «На этой книге, написанной небезызвестным автором, нет надписи: «Для детей старшего возраста», или — «Для юношества». Между тем, такая надпись, по нашему мнению, необходима как для читателя, так и для критика», — язвительно писал рецензент «Руля» (1921. 4 дек.). В первом рассказе «Искушение в пустыне» речь идет о ликвидации в Европе коммунизма в 1931. Зараза коммунизма охватила постепенно все народы. Если в одном месте «опыт» позорно проваливался, то это нисколько не останавливало соседний народ, который начинал его сначала. Когда вся Европа разорилась и обессилела, в массах началась благодетельная реакция, и большинство европейских держав подавили у себя это движение. Но всюду и везде тюрьмы оказались переполненными коммунистами, которых их разгром ни в чем не убедил. Чтобы вылечить этих безумцев, русский профессор Богданов и английский миллионер анархист лорд Пемброк с согласия европейских правительств решают произвести социальный эксперимент: отправить большевиков на необитаемый остров, где им предоставляется возможность устроить жизнь так, как они хотят. Появляются те же чрезвычайки, и всем руководят уже новые комиссары. Все коллизии поначалу закручиваются вокруг соперничества возглавившего остров Рейнхардта с коммунистом-идеалистом Максом. Предмет их соперничества — сердце красавицы Евы. По приговору чрезвычайки Макса расстреливают. Жизнь на коммунистических началах приводит к тому, что лорд Пемброк считает необходимым заронить в коммунистов инстинкт собственничества. Он разбрасывает по священным пещерам острова искусно подделанные драгоценные камни и тем самым разжигает в них алчность. Это становится крахом режима. «Мораль, которую извлекает проф. Богданов из своего эксперимента, незамысловата: подлинный человек, — заявляет он сам, — хочет только самку, хлеба или золота и, пожалуй, зрелищ и всеми силами души ненавидит свободу и справедливость» (П.Ш. // Руль. 1921. 4 дек.). «Благоразумные коммунисты возвращаются в лоно буржуазной государственности. Финал поистине трогательный. Вставший на путь истины коммунист любовно мечтает построить на "Горе великого разума" — ресторан» (Иванов Ф. // Новая русская книга. 1922. № 3. С. 12).

Во второй повести «Круги времен» действие происходит в 1947, когда совершается нашествие азиатов на Европу. Все гибнут, кроме русского князя Глеба Суздальского и его возлюбленной красавицы-немки Ирмгард. Они управляют Светлой Тавридой — Крымом. Неожиданно у Ирмгард появляется поклонник — швед Гренберг. Глеб убивает своего соперника на дуэли. Пошатнувшееся семейное счастье восстанавливается, люди снова начинают строить

храмы. Население выбирает себе царя — их сына, который делается царем Тавриды, а Глеб, дряхлый старик к тому времени, садится писать летопись «древней, великой России...».

В последней повести «Во время Оно» говорится о молодом проповеднике Иорне, которого казнили в самый яркий момент увлечения людей его проповедями. «Автор хочет, чтобы Иорн походил на Христа. Иорн говорит богатому юноше, чтобы тот продал все имение и роздал деньги нищим. К Богу Иорн обращается со словами: «Отец мой, да минет меня чаша сия», и наконец, перед казнью появляется в терновом венце. Для полноты сходства король, по примеру Пилата, спрашивает толпу, кого она желает помиловать: разбойника Варнаду или Иорна. «Вряд ли надо говорить, что несмотря на старания автора, Иорн, конечно, не похож на Христа. Оба эти рассказа написаны так же наивно и сентиментально, как и первый» (Григорков Ю. // Новая русская жизнь. Гельсингфорс, 1921. 10 нояб.). Рецензент «Руля» П.Ш. писал: «Этот рассказ, имеющий мало литературных достоинств, представляет собой некоторым образом евангелие г. Наживина, евангелие в самом миниатюрном формате. Все рассказы отличаются бойкостью, фельетонной развязностью стиля, художественной невыдержанностью и крайней условностью фабулы» (Руль. 1921. 4 дек.).

Б.А.Ланин

«Распутин: Исторический роман». В 3-х т. (Лейпциг: Ф.Фикенчер, 1923; М., 1995) — попытка осмыслить недавнюю историю России, события последних лет. По мнению *А.Амфитеатрова*, «обобщить художественными образами (как пытается г. Наживин) столь близко и остро пережитую русским обществом эпоху — претензия, непосильная не только для г. Наживина, но будь на его месте хоть сам Лев Толстой» (За свободу! 1925. 12 марта). Однако Георг Брандес, познакомившийся с романом в переводе, ставил книгу Наживина в один ряд именно с эпопеей Толстого «Война и мир»; одобрительно отзывались о ней Т.Манн и С.Лагерлеф. Русскому читателю принять полностью замысел автора мешала, по словам Амфитеатрова, «стена живых фактических воспоминаний»: «Так как читатель больше верит им, чем воображению писателя, то получается разлад и развал впечатления» (там же). Автор рисует и Москву, и Петербург, и германский фронт, и Кавказ, но центральное место в романе занимает изображение города Окшинска, в жизни которого отражается все происходящее в России. Наживин переносит центр действия из столиц в провинцию, чтобы показать, как агония, разруха, всеобщее безумие охватывают самые основы жизни. Кроме того, русская провинция лучше знакома автору. «Двора, аристократических кругов, высшей бюрократии он, по-видимому, не наблюдал близко и, следовательно, должен сочинять «сферы» понаслышке, газетной начитке», — отмечал Амфитеатров (там же). Наживин идет не от истории к концепции, а от концепции к истории. Автор отталкивается не от фактов, а от стереотипов, но и воспроизводит он не события, а восприятия. Православные священники и сектанты, эсеры и кадеты, социал-демократы и народники, бедные и богатые, студенты и крестьяне, учителя и губернаторы, старые и молодые — все прежде всего смертны, и все они погибают на страницах романа. Умирает один герой, Наживин вводит нового — но не жизнь, а смерть утверждает он, поскольку новый герой тоже погибает. Толстовское приятие жизни сочетается в романе Наживина с философскими идеями К.Н.Леонтьева, понимавшего историю человечества как закономерное и предопределенное движение к концу света и принимавшего ее таковой, поскольку на то воля Божья. Собственно Распутину на страницах романа отводится совсем не много места, а в третьем томе, где описываются события революционных лет, витает лишь тень его. Распутин у Наживина — не просто человек, пусть даже стоящий у вершины властной пирамиды, а знамение времени, явление души народной, духа России — России мятущейся, России агонизирующей, России разрушаемой и разрушающейся. Несколько схематичный, фельетонный образ Распутина, созданный в первом томе, в дальнейшем превращается в ключевой символ эпохи. Содержание образа лучше всего определяют жуткие и убедительные своей откровенностью слова Распутина, явившегося во сне Керенскому: «Народ... Дак я и есть народ... Какого же вам еще народа надобно? Али вы ждали, что к вам оттедова все они преподобные придут? Преподоб-

ных, братец ты мой, там весьма даже малое количество, весьма малое, а остальные все червоточинкой...» (Т. 3. С. 64). Создавая образы Императора и Императрицы, Наживин также делает их фигуры знакомыми, знаменующими собой закат империи, падение государства. «Робкий, неуверенный в себе полковник», «невозмутимейший человек с пустыми голубыми глазами», тяготящийся своим предназначением, без всякого спора с Роком принявший свою обреченность и «в тупой покорности» ожидающий конца, и «ограниченная, малообразованная и большая захудалая немецкая принцесса, странной и грозной игрой Рока ставшая вдруг благоверной и благочестивейшей Императрицей Всероссийской», не просто одиноки, окружены изменниками, глупцами и карьеристами. Утеряно единство с народом, с отечеством, с государством, и эпоха перестает быть эпохой Николая II и превращается в эпоху Распутина. Уповая на Волю Божью, Николай II в то же время утратил веру в свое право Государя, в свое божественное предназначение; в его характере побеждает человеческое, но человеческое не способно укротить воспрявшее и торжествующее вокруг звериное начало.

Центральным не только композиционно, но и в смысловом отношении писатель делает второй том, рассказывающий о событиях военных лет — от объявления войны до Февральской революции. Уже в самом начале романа автор рисует деревню Растащиху и устами одного из главных героев — Евгении Ивановича — утверждает: «Вся Россия, в сущности, одна огромная Растащиха, темная, нелепая, сама себя разоряющая, тяжелая и озлобленная» (Т. 1. С. 9). Он показывает «подлинный» звериный лик деревни, показывает, как рушатся воздушные замки при столкновении с реальностью и как начинает бунтовать человек, не способный смириться с тем, что жизнь обманывает его надежды. Не в силах понять жизнь, не в силах принять ее, люди пытаются отомстить Богу, бросить ему вызов, и мщение их направлено в первую очередь на тех, кто несет в себе искру Божью, а затем и на всех людей — ведь сказано, что созданы они по образу и подобию Божьему. Те же, кто думает не только о собственном благе, очень часто, возомнив себя спасителями человечества, превращаются в его мучителей. К крови, к смерти приводят и слова священников, и проповеди сектантов, и пламенные речи интеллигенции. Интеллигенция, по мнению Наживина, не знает и не желает знать человека, загоняет жизнь в набор умозрительных схем и навязывает их другим. Она выступает от имени народа, но вызывает лишь презрение и ненависть. Показать вместо придуманного человека подлинного, настоящего, убедить в том, что казавшееся интеллигенции исключением — на самом деле правда — вот одна из главных задач писателя. Глубокое неприятие у автора вызывает знаменитая реплика: «Человек — это звучит гордо». Он показывает, куда привела гордыня, обуявшая не одного человека, не группу, а всех людей, возомнивших, что у них есть право решать и право вершить. Наживин отрицательно оценивает деятельность всех крупных русских общественных и государственных деятелей, дает резкие характеристики многим из них, в том числе и тем, кто претендовал на роль духовных вождей эмиграции. Это определило отношение критики к роману. Его либо «не замечали», либо отвергали. Даже признавая, что роман написан «литературно, ловко, занимательно», Амфитеатров оценивал его лишь с точки зрения сенсационности, авторского успеха и «материальной выгоды» (За свободу! 1925. 12 марта). Еще категоричнее были пражские «Огни»: «Автор романа, видимо, стремился дать художественное отражение России эпохи войны и революции, но для этого у него не хватало ни таланта, ни вкуса, ни знаний. Лучшие главы смахивают на удачный фельетон, но и таких мало. Зато море претенциозной пошлости» (1924. 14 апр.).

Д.Д.Николаев

«Фатум: Беженский роман» (Париж: Икар, 1926). Главный герой — капитан гвардии Сергей Огарев. Англичанин Мортон и американский профессор Бакстер приглашают его в экспедицию на остров Пасхи в качестве художника-иллюстратора. Огарев влюбляется в дочь профессора Нелли. Его соперником становится Мортон, владелец корабля «Фатум», на котором экспедиция отправляется на остров Пасхи. Туземцы острова Пасхи признают в Огареве «духа солнца», и в него влюбляется туземная красавица-колдунья. Единственным представителем цивилизации на острове является монах-миссионер Михаил де Греф,

который и рассказывает путешественникам об удивительном общественном устройстве острова, типичном для утопических рассказов. Колдунья приводит Огарева в пещеру, полную драгоценностей, но Огарев от них отказывается. Колдунья похищает Нелли Бакстер. Начинается страшное землетрясение. В этой катастрофе корабль теряет винт.

Ю.Айхенвальд писал: «Трудно понять, отчего этот роман назван "беженским": ведь от того, что одним из его героев, к тому же единственным русским, является бывший гвардейский офицер Огарев, по воле судьбы и революции очутившийся было лакеем на гигантском пароходе "Атлантида", еще не становится же данное произведение иллюстрацией к трагедии русского беженства. Прибавьте к этому, что именно Огарев из фигур "Фатума", очень мало жизненных вообще, представляет собой фигуру наиболее безжизненную. Но г. Наживину можно было бы простить, что его роман не беженский, если бы его роман был хоть каким-нибудь романом. К сожалению, этому скромному условию автор не удовлетворяет... Ив. Наживин — толстовец, и с Толстым он в самом деле соприкасается, но как раз в той точке, где Толстой слаб, т. е. вот именно в резонерстве. Это — весьма своеобразное толстовство, не правда ли? Критика культуры, морализация, пасифизм, и все это в очень дешевых и общедоступных образцах — таковы те данные, которые может предъявить г. Наживин. И даже обидно видеть, как тонут в этой пресной и мелкой воде пустословия те крупицы изобразительности, которые все-таки ему присущи, но которых он не умеет расширять и углублять до художества. Когда в "Фатуме" он рисует землетрясение на фантастическом острове Пасхи, морскую бурю, томление пассажиров яхты, страдающих от жажды, то на соответственных страницах наш романист обретает некоторую силу» (Сегодня. 1926. 6 февр.). В газете «Руль» (1926. 17 марта) Айхенвальд публикует сокращенный вариант той же рецензии, в которой добавлен один существенный абзац: «И мы невольно за Наживиным вспоминаем Надсона, когда первый бескровными устами своего героя сравнивает государство со "страшным Ваалом"».

Б.А.Ланин

«Глаголят стяги...: Исторический роман из времен князя Владимира» (Новый Сад: С.Ф.Филонов, 1929; М., 1995). Наживин обращается к десятому веку, повествует о походах на Византию Святослава и Владимира, о собирании Руси при князе Владимире, о крещении Руси, рисует картины жизни в Киеве, Великом Новгороде, в лесах русских, о том, как «изнемогающая под тяжестью годов Византия обручена была на многие века молодой, бьющей жизнью Руси» (с. 174). Первая глава — «Колыбель Руси» — является своего рода прологом, открывающим не только книгу, но и весь цикл романов Наживина о русской истории. «Начало великой русской сказки, русскою историею именуемой, покрыто «мраком киммерийским», — замечает Наживин — Конечно, никакого «мрака» в безбрежных равнинах этих не было — в них, зеленых, диких, привольных, шла солнечная поэма творения, как и везде, — но все невежество, свое бессилие проникнуть в запертые дали тогдашние историки именовали «киммерийским мраком»; поэты же древности населяли эти дали своими выдумками — более или менее неудачными» (с. 4). По мнению писателя, Кий, Щек и Хорив с их сестрою Лыбедью, Рюрик, Синеус, Трувор, Аскольд и Дир, Вадим и Гостомысл — «просто имена, не имеющие плоти, без всякого облика», и лишь «в воинственной и величавой тени вещего Олега уже проступают живые человеческие черты и вся жизнь его и смерть красивы, как сказка», «смутна еще и фигура Игоря», «но уже ярче проступает образ Ольги, жены Игоревой», которая «стоит у входа в русскую историю бой-бабой, разбитной псковитянкой, во весь рост» (с. 9—10). Непосредственно повествование Наживин начинает с рассказа о возвращении сына Ольги, Святослава, из похода на Византию, и о его смерти: «Эта крепкая, чубатая фигура последнего князя-язычника замыкает собой огромный, туманный, «киммерийский» период истории русских степей и лесов и тем самым открывает дверь — сказке новой...» (с. 11). В своей книге Наживин декларативно отвергает летописные источники, утверждая, что «христианская летопись — весьма зыбкое и весьма опасное основание для исторических предположений». Тем не менее, естественно, именно летописи и созданные на их основе исторические иссле-

дования остаются единственным источником исторических фактов. Наживин вынужден опираться на них, но при этом отбирает и трактует факты в соответствии с своей исторической концепцией, отвергая все, что в нее не укладывается. Так, приводя фрагмент, рассказывающий об истории Великого Новгорода, Наживин прежде всего стремится подчеркнуть «свойственную» летописям «безграмотность и невежество совершенно исключительное» (с. 77), показать, что авторы их не знали и не хотели знать русской истории: «Вот все, что имеют сказать о прошлом древней русской республики те люди, которых историки с непонятным легкомыслием величают просветителями земли Русской» (с. 78). События какой-то исторической эпохи для Наживина важны прежде всего как отражение общих закономерностей — идей, отстаиваемых писателем. В его романах из разных эпох возникают схожие конфликты, появляются образы-близнецы, звучат одни и те же идеи. Характеристика Византийской империи X в. напоминает оценку происходящего в первой трети XX в. в империи Российской: «Снаружи еще блестящая, Византия медлительно и тяжко умирала. Гниль шла сверху, из этого огромного, пышного дворца, который белел среди стройных кипарисов на мысу, над голубым туманом моря. Золотой трон императоров превратился в мяч, которым играли окровавленные руки разных проходимцев. Царская власть совершенно утратила в себя всякую веру: на трон смотрели сперва как на приз в головоломной скачек жизни, а потом — как на средство вести жизнь в безумной роскоши» (с. 18). Одной из основополагающих мировоззренческих посылок Наживина является отрицание прогресса; исторический процесс ни в коем случае не рассматривается им как поступательное движение вперед. «Только прогрессивным парикмахерам да всезнающим газетчикам, увидавшим аэроплан, кажется, что они бешено идут вперед, — утверждает писатель, рассказывая о далеком прошлом. — Понимать жизнь в ее глубинах можно, только отказавшись от этих детских иллюзий. Люди думали и тогда, и часто их молодая, свежая, не засоренная мусором веков мысль, мысль не на продажу, мысль без горделивой подписи выносившего ее, мысль для себя, мысль для мысли, была мыслью глубокой и животворной» (с. 42—43). Из этого Наживин исходит и в построении религиозного конфликта, который является ключевым в романе, — столкновении языческого и христианского. Противопоставляется им утратившее чистоту первых веков христианство и непонятое, искаженное язычество. Славянский пантеон Наживин возводит к Единому Богу, который фактически (ведь Наживин использует заглавную букву) равен Единому Богу христиан. Столкнувшиеся в X в. язычники и христиане равны, поскольку большинством их утрачена уже обретенная и постигнутая Тайна: «И очень рано, еще до всякой "истории", эти никому не ведомые мыслители в липовых лапоточках почувствовали и поняли, что за извечной игрой мысли стоит Тайна. И этой Тайне дали лесовики имя Сварога, Единого Бога, Бога богов, все освещающего, все животворящего, и падши среди лесов и степей, они умиленно поклонились Ему... Но этих лесных мыслителей и степных поэтов, в тиши своих пустынь открывших главное в жизни, постигла та же участь, которая чрез века и тысячелетия постигла других помазанников Божиих: их светлые откровения оказались непосильными для их собратьев-лесовиков. Их мысль, преломляясь в этих маленьких и робких душах, разбилась на многоцветные осколки, и вот рядом со Сварогом, Богом Единым, незримым Светом света, появились от Него исходящие боги-сварожичи, дети Его, более к людям близкие, более им понятные» (с. 43). Борьба верований остается в романе Наживина конфликтом внешним, внутренний же конфликт развивается за счет противопоставления истинно верующих и так не сумевших понять Истину, независимо от того, кто они — язычники или христиане.

Д.Д.Николаев

«Кремль: Хроника XV—XVI вв.» (Новый Сад: С.Ф.Филонов, 1931; М., 1995). В своих исторических романах Наживин обращается к поворотным моментам русской истории — в данном случае к периоду превращения Московского княжества в великорусское государство. По мнению писателя, это то время, когда в Русской церкви окончательно умер дух Христов и восторжествовала «отравленная трупным ядом» Византия. Тот же принцип «ключевого

символа эпохи», что и в романе «Распутин», Наживин использует и повествуя о далеком прошлом. Символом царствования Ивана III становится Московский Кремль — величественный и одновременно слишком земной. Автор показывает, что создается не просто «национальное» государство, создается государство светское; и подъем силы сопровождается упадком духа. Страшный пожар, уничтоживший старую Москву, перестает быть фактом и становится образом — умерла старая Русь, и высятся среди пожарищ стены и стрельницы Кремля, уже готовые принять на свои верхушки золотых византийских орлов. Главным историческим источником для Наживина является «Курс русской истории» В.О.Ключевского. На Ключевского он ориентируется и в своем понимании происходящего, показывая, как складываются новые политические отношения, формирование которых определяется появлением новых политических понятий, как общие закономерности развития государства отражаются в церковной и боярской среде. Тем не менее в основу сюжета кладется не общественный конфликт, а цепочка любовных конфликтов, связывающая воедино все слои общества — от нищего до Государя. В то же время и любовные конфликты не разрабатываются подробно, акцент с действия переносится на переживание. И столкновения Ивана III с вольными новгородцами, с татарами, с литовцами, и противоборство «придворных партий», и борьба церкви с ересями, и полемика «иосифлян» и «нестяжателей», — все используется писателем, для того чтобы показать страсти человеческие и борьбу человека со страстями его. Исторические события выступают скорее в качестве фона, не связывая героев, а связываясь ими. Писатель старается максимально расширить образную систему романа, при этом избегая чисто «функциональных» персонажей. Ближе всего писателю образ Нила Сорского — один из немногих «светлых» образов в произведении, и ответом всем ищущим и страждущим звучат слова Нила, сказанные новгородцу Тучину: «Вот ваши новгородцы, слышал я, все кому-то новую веру придумывают — ты попробуй исполни до конца то, что старая от тебя требует, тогда, может, и придумывать ничего не надо будет». И все же Наживин не встает на сторону кого-либо из участников событий, принимая право каждого человека быть «самим собой». Жизнь изначально соткана из противоречий, и правота предстает лишь обратной стороной заблуждения. Раздвоенность, разорванность естества человеческого Наживин считает основополагающим качеством мира земного, а вечное стремление человека к гармонии при невозможности ее обретения — ключевым противоречием. Преодоление раздвоенности лишь кажущееся — единое русское государство, утверждающееся, потому что «одна голова лучше», делает своим символом двуглавого орла. Но все «противоположности» объединяются неведомым образом в прекрасное целое, именуемое жизнью; беда человека заключается в том, что не в силах он увидеть эту целостность. Она воспринимается лишь при взгляде из вечности, а люди могут только верить и в вечность, и в целостность, и в гармонию. История также неподвластна разуму, и Наживин не видит связи между историческими событиями и человеческими проступками. Конец XV в. — время, когда ждали грядущего конца света, но Наживин, постоянно возвращаясь к этому, подчеркивает, что именно мирское, ни на секунду не замирающая жизнь, а вовсе не ожидание конца мира, определяет «дух» времени. «Изучение прошлого необходимо, чтобы яснее видеть путь в будущее, — писал Наживин в предисловии к книге. — Отправляясь от ложных представлений о прошлом, мы рискуем снова сломать себе шею. В ханжествующей, пропитанной всякой ложью эмиграции особенно сильны эти ложные представления о прошлом» (с. 3).

Д.Д.Николаев

НЕСМЕЛОВ Арсений Иванович (1889—1945)

«Кровавый отблеск» (Харбин; Б.и., 1928). Эпиграфом к своему первому эмигрантскому сборнику стихов А.Несмелов взял видоизмененные строки из стихотворения А.Блока: «Рожденные в года глухие...»: «От дней войны, от дней свободы / Кровавый отблеск в лицах есть». В них отражены основные темы и мотивы стихотворений, семь из которых ранее публиковались в предыдущих книжках поэта. *В.Перелешин* писал о первом харбинском сборни-

ке Несмелова: «"Кровавый отблеск"... — сплошное зарево гражданской войны, памятник ненависти и любви, холод прощания с землей, которая изменила своим идеалам. Многие стихотворения не подсказаны, а грубо навязаны поэту жестокими эпизодами гражданской войны в Сибири — страшными ночами, лютыми морозами, гранатами, расстрелами "Солдат", "Лось", "Казнь", "Бандит", Стихи о револьверах"» («Об Арсении Несмелове» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 666). Перелешин, отмечая поэтическое дарование А.Несмелова, выделял в его творчестве поразительное «"чувство истории", способность сразу оценивать события, как бы в перспективе отдаленного будущего» (там же). Прямолинейность и нарочитую «грубоватость» поэта он объяснял так: «Культуры ему иной раз недоставало, но этот минус с лихвой покрывался поразительной меткостью, зоркостью, находчивостью» (с. 673).

Одним из первых, кто откликнулся в Европе на выход сборника Несмелова, был Борис Курбский. Вспоминая свою рецензию на книгу поэта «Стихи», опубликованную во владивостокской газете «Вечер» в 1921, он писал: «Получив через десять лет новую книжку стихов Арс. Несмелова, мне было приятно убедиться, что автор за это время значительно "возмужал" и "вырос"... В стихах "Сестричка", "Солдат", "Спутница", "Сова" и, в особенности, в лучших из них — "Разведчик" и "Ломбард" — перед нами проходит великий и неизгладимый образ войны, который в поэзии Арс. Несмелова как-то своеобразно переходит в образ гражданской. В стихах "Броневик", "Партизаны", "Стихи о револьверах" — внешний враг подменяется "внутренним", но ужасный и кровавый лик войны продолжает царить в его творчестве»... Лик «"великой войны" художественно претворен автором не только в бытовых мелочах военных буден ("Сестричка", "Спутница", "Солдат"), но в величии героизма и подвига солдата и офицера, что находит свой символический образ в белом кресте — Георгия Победоносца» (Вольная Сибирь. Прага, 1930. № 8. С. 104). Отмечая лучшее, по его мнению, стихотворение сборника «Восемнадцатому году», звучащий в нем пафос уверенности в победе, автор рецензии писал, что эти «полные внутренней скованности строки, говорящие о борьбе и сопротивлении на фоне современной «обреченности» и «упадка», как-то заметно выделяются своей бодростью и внутренней напряженной устремленностью...» (с. 105). *М.Слоним* в обзоре творчества молодых эмигрантских поэтов (Воля России. 1930. № 4) заметил, что сборник Несмелова «почему-то не обратил на себя внимания». Отмечая, между тем, некое «единство» сборника, в сравнении с рецензируемым здесь же сборником молодого парижского поэта Владислава Иванова («Концы и начала? Попытка эпоса». Париж, 1930), Слоним конкретизирует: «Это единство стилистическое — прерывистые ритмы, "вольный стих", резкая изобретательность, граничащая с имажинизмом, — и единство тематическое... Это стихи войны и революционной борьбы, порою озаренные чувством родины, порою отравленные сознанием поражения и горечи. Они неровны, зачастую их романтическая резкость переходит в грубость, но есть в них что-то настоящее, этим стихам веришь, потому что даны в них, хоть далеко не всегда удачно и искусно, переживания не выдуманные, а подлинно жизненные (с. 368). Высоко был оценен сборник Несмелова дальневосточными критиками. Михаил Щербаков, испытывая гордость за своего собрата по перу, отмечал в журнале «Понедельник» (1930. № 1), что на Востоке литераторы гораздо меньше оторваны от родины, тогда как на Западе этот живоносный родник «иссякает все больше». Критик нашел возможным поставить книгу Несмелова на одну полку с сильнейшими стихами, посвященными гражданской войне, в том числе со сборниками М.Волошина «Демоны глухонемые» и «Стихи о терроре». Столь же доброжелательным был отзыв о стихах Несмелова Николая Зорича, помещенный в «Рубеже» (1930. № 18).

О.А.Бузуев

«Без России» (Харбин: Н.А.Гаммер, 1931). Второй сборник стихов, выпущенный А.Несмеловым в эмиграции, тематически перекликается с вышедшей в 1928 в Париже книгой «После России» *М.Цветаевой*, с которой он состоял в переписке и которую считал «гениальным поэтом». Тема России наряду с темой творчества — одна из главных в сборнике. Лирический герой Несмелова выражает свое мироощущение через предельно обобщенное «мы», подразу-

мевая под ним свое поколение «детей восемнадцатого года» и тех, кто волею судьбы оказался на чужбине: «Мы умрем, а молодняк поделят — Франция, Америка, Китай...» («Пять рукопожатий»). Одним из первых, кто заметил «органическую связь» стихов сборника «Без России» с предыдущей книгой поэта «Кровавый отблеск», был М.Щербаков: «Это как бы продолжение тех тяжких раздумий, которые не чужды каждому русскому человеку за рубежом, если он не может до конца принять решений "проклятых вопросов"... В стихах "Без России", как и в "Кровавом отблеске", много большой боли и большой любви к той стране, которая... "Потеряна, как драгоценный камень"» (Понедельник. 1931. № 2. С. 171). «Если "Отблески" еще полны запахом свежей крови, то сейчас она уже впиталась в землю, запах ее больше не душит, но горечь и печаль остаются, перейдя в самые глубины души... Большинство стихов сборника суровы и мужественны, но и немногие лирические вещи... останавливают своей глубиной и правдивостью...» (с. 172).

Положительные отзывы плучил сборник у парижских литераторов. *И.Н.Голенищев-Кутузов* (В. 1932. 8 сент.) писал: «Упоминать имя Арсения Несмелова в Париже как-то не принято. Во-первых, он — провинциал (чего доброго может быть из Харбина?); во-вторых, слишком независим. Эти два греха почитаются в "столице эмиграции" смертельными... Несмелов слишком беспокоен, лирика его мужественна, пафос поэта, эпический пафос — груб... Он еще не верит до конца в возможность духовного возрождения. Недавнее прошлое — мировая и гражданская война, первые года изгнания — владеют его душевным миром... Несмелов — поэт взвихренной России, огненных лет, непосильных испытаний. Неужели, спрашивает он с тревогой, от страны, его отвергшей, ему остался один "пустой литературный облик"? Нет, далекая страшная Россия видится ему во сне, как и наяву, на водоразделе сибирских рек сейчас, как и в дни великого похода». Голенищев-Кутузов имел в виду стихотворение «Свою страну, страну судьбы лихой...», открывающее сборник. Строки из другого стихотворения «Переходя границу»: «Ведь вы же женщина — о, Родина! / — И, следовательно, к чему ж...» вызвали неоднозначную реакцию *Ю.Терапиано*, опубликовавшего в «Числах» рецензию на сборник Несмелова. Он писал: «Книга А.Несмелова называется "Без России". Она претендует выражать, и по мнению автора — по-своему он искренен, и выражает его личную и нашу общую трагедию. Но как Несмелов не чувствует, что подобное обращение — к Родине на вы, при его добром намерении, непростительно...» (Числа. 1933. № 7/8. С. 276). Тематическое своеобразие сборника «Без России» Терапиано определил так: «Гражданская война, беженская оторванность и безысходность, разрыв поколений, тех "что в старой Польше, вкапываясь в глину, прицелами обшаривали даль", и отцов (выпадкам против отцов, иногда находчивым, уделены и целые стихотворения, например, "Русская мысль" и отдельные строчки, воспоминания о прошлом), немногочисленные чисто лирические стихотворения (почти ни одного любовного) — вот темы А.Несмелова» (там же). Заметив, что «много таких "военных стихов" писалось в годы гражданской войны и по ту и по эту сторону», Терапиано подвел итог: «А.Несмелову следовало бы серьезно поразмыслить о себе, отказаться от внутреннего благополучия, которое в нем явно присутствует, несмотря на внешнее крушение и безысходность, ему нужно потерять свою душу, чтобы обрести ее вновь и тогда, быть может, он сумеет поэтически возвратиться к своей теме» (с. 277).

Восторженные отзывы о сборнике «Без России» дали дальневосточные литераторы: П.Шкуркин (Калифорнийский альманах. 1934. № 1) и Наталья Резникова (Рубеж. 1931. № 45), призвавшая европейских писателей и критиков «отказаться от своего предубеждения против дальневосточных поэтов».

О.А.Бузуев

«Через океан» (Шанхай: Гиппокрена, 1934) — впервые поэма опубликована в журнале «Понедельник» (1931. № 2). Сюжет «сибирской, владивостокской», как определял ее сам Несмелов, поэмы заимствован из дальневосточных анналов. Эта легендарная история излагается автором в виде эпиграфа: «В 1922 году, в дни эвакуации Приморья остатками Дальневосточной Белой Армии, несколько кадет, раздобыв крошечный парусно-моторный бот "Ря-

зань", решили плыть на нем в Америку. Капитаном судна был избран случайно встреченный в порту боцман. Судно благополучно прибыло к берегам Северной Америки, установив рекорд наименьшего тоннажа для трансокеанского рейса. Как сообщает молва, жители города, в гавани которого кадеты бросили якорь, вынесли "Рязань" на берег на руках, под звуки оркестров, пронесли по улицам».

В Европе на журнальную публикацию поэмы одним из первых отозвался *И.Н.Голенищев-Кутузов*. В статье «Арсений Несмелов», анализируя творчество поэта в целом, он писал: «Передо мной новая поэма Несмелова "Через океан", вышедшая в последнем номере шанхайского "Понедельника"... Как и все произведения Несмелова, поэма эта чрезвычайно неровна. Правда, тема, разработанная им, не из легких. Большей простоты выражений и отказа от виртуозности и словесных трюков — вот чего мы ждем в дальнейшем от Несмелова. Последние строфы поэмы вскрывают до конца мироощущение эпического поэта, в дни падения и отступничества прославившего простоту подвига» (В. 1932. 8 сент.). Спустя три года *Г.Адамович*, делая обзор эмигрантской поэзии, писал о поэме «Через океан»: «Поэма Арс. Несмелова посвящена мелкому, но довольно замечательному эпизоду из истории русской эмиграции: переправе в дни эвакуации Приморья Белой армией, нескольких кадет через Тихий океан на утлом суденышке "Рязань". Поэма, изображающая это плавание, написана искусно и не без энергии, хотя с каким-то досадным "шиком" и ухарством» (ПН. 1935. 30 июня). Указывая далее на «дальневосточную» специфику поэзии Несмелова, автор рецензии замечал: «У нас здесь так не пишут, "не принято", "дурной тон". Справедливость, однако, требует признать, что в стихах Несмелова есть находчивость, есть выразительность, и что на фоне эмигрантской поэзии их нельзя не заметить. Интересно сравнить их со стихами типично парижскими, чтобы оценить все различие литературных течений, направлений, пристрастий, в разных условиях, по-иному складавающихся. На Дальнем Востоке, по-видимому, воздействие советской поэзии гораздо сильнее, чем у нас» (там же).

О.А.Бузуев

«Рассказы о войне» (Шанхай: Кн-во В.П.Камкин и Х.В.Попов, 1936). В книгу вошло 7 рассказов: «Полевая сумка», «Короткий удар» (впервые — Сибирские огни. Новосибирск, 1928. № 5), «Шальная пуля», «Второй Московский», «Охота на человека», «Тяжелый снаряд», «Богоискатель». Рассказы написаны в 20-е и за исключением «Второго Московского» посвящены событиям первой мировой войны. Вводя в состав сборника рассказ «Второй Московский», писатель, по его собственному признанию («К читателям»), руководствовался следующими соображениями: «Большинство моих героев — офицеры, питомцы кадетских корпусов. Их души формировались именно в той обстановке, в которой развивается действие этого рассказа и где происходит маленькая, детская война, в каких-то долях, однако, тоже требующая героизма. И, быть может, этот рассказ психологически дополнит остальные». А.Несмелов подчеркивал, что военные рассказы были созданы им еще до появления романов Э.-М.Ремарка, так же как и до «Тихого Дона» М.Шолохова: «Работая над этой беллетристикой, — указывал автор, — я не сгущал красок и не мудрствовал лукаво, я хотел лишь правдиво рассказать о том, что происходило в душе человека, неожиданно вырванного из мирной обстановки, поставленного перед лицом ежеминутно угрожающей ему смерти и с этой угрозой постепенно свыкающегося» («К читателям»). «Короткий удар» — один из лучших несмеловских рассказов. Здесь внимание автора приковано к «мертвой зоне», «агонизирующей земле» — тремстам саженям пространства, отделявшего немцев от русских, огражденного колючей проволокой и нещадно обстреливаемого с обеих сторон. Несмелов показывает томительное ожидание смерти. Генерал Нилов приказывает сравнять с землей место, где убитые и оставшиеся в живых раненые напоминают о неудаче. Внешний облик (монгольские черты лица) и поступки Нилова позволяют считать одним из вероятных его прототипов генерала Л.Г.Корнилова: ср. воспоминания о Л.Г.Корнилове *Н.М.Бахтина*: «Маленький монгол преуспел куда больше: он стал генералом, а о его подвигах на войне и легендарном побеге из германского плена непрестанно говорили на фронте солдаты и офицеры» (Бахтинология: Исследования, пере-

воды, публикации. СПб., 1995. С. 346. См. также: Ваврик В.Р. Побег из плена генерала Корнилова через Карпаты. Львов, 1931). Фамилия литературного персонажа может быть прочитана как усеченный вариант фамилии известного генерала. Образ Нилова написан в соответствии с широко распространенными в начале века представлениями о сверхчеловеке. Одно из определяющих его качеств — любовь к року. В этой связи существенны упоминания об «авантюристическом» бегстве из плена, любви к ночным звонкам полевого телефона. Командир отдает себе отчет в том, что его приказ о коротком ударе обречен, однако настаивает на его выполнении.

Симпатии Несмелова отданы героям, не «мудрствующим лукаво», таким, как Бубекин из рассказа «Богоискатель». Бубекин поначалу кажется человеком, весьма далеким от веры. Его называют атеистом, сам он говорит, что не чувствует потребности в молитве. Ему недоступны духовные метания ротного. Религиозное прозрение героя происходит внезапно, без каких бы то ни было видимых усилий с его стороны. Он не рассуждает о Боге, он чувствует его присутствие в жизни, преклоняется перед сотворенным Им миром и ощущает себя его (мира) частицей, подчиняющейся воле Создателя. Тема непостижимости человеческого бытия — одна из основных тем сборника, в рассказах «Шальная пуля» и «Тяжелый снаряд» звучит с особой отчетливостью. Поручик Бартенев («Шальная пуля»), предвкушая радость свидания с возлюбленной, убежден, что в данный момент ему нет дела ни до войны, ни до самострельщика Герша Мордоховича, приговоренного военно-полевым судом к расстрелу. Офицеру, от имени которого ведется повествование в рассказе «Тяжелый снаряд», желание ефрейтора Колесниченко свести счеты с жизнью кажется нелепостью, и потому он считает себя вправе вмешиваться в его судьбу. Герой предстает перед близким к отчаянию человеком в роли циника и пытается убедить его, что утрата не так велика, повода для расстройства нет. Называя себя и своих товарищей по оружию пленниками «жадной молодой чувствительности», он поклоняется лишь Эросу, богу плотской любви. В прозе Несмелова трагическое и комическое неразрывно связаны между собой, подтверждением чему является рассказ «Охота на человека». Командир находит развлечение в стрельбе «по движущимся мишеням», в качестве которых ему служат солдаты противника, пренебрегающие ходами сообщения, в одиночку перемещающиеся по полю. Принимавший участие в забаве рассказчик, оправдывая ее условиями военного времени, все же вынужден признать — то была охота на человека.

Т.Н.Фоминых

НИКИФОРОВ-ВОЛГИН
Василий Акимович
(1900—1941)

«Земля именинница». (Таллин: Русская книга, [1937]; N.Y., 1960). — **«Дорожный посох».** (Таллин: Русская книга, [1938]; N.Y., 1971; М., 1992). По этим двум книгам автор и стал известен читателю. «Земля именинница» включает 32 рассказа; первые десять составляют цикл «Детство». «Дорожный посох» состоит из одноименной повести, цикла «Из воспоминаний детства» (13 рассказов) и десяти рассказов, очерков и миниатюр. Книга посвящена родителям автора — Ирине Григорьевне и Иоакиму Никифоровичу Никифоровым. Большая часть рассказов, представленных в этих книгах, была до этого напечатана в русской периодике Эстонии и Латвии. Для книг они были переработаны. Автор обращается к судьбе православной церкви, жизни духовенства в прежней и в советской России, миру верующих, связанному со старой Русью. Даже в рассказах о детстве Никифоров-Волгин рисует картины богослужений, церковных праздников, общения мальчика со «святыми людьми». Как отмечала критика, ему удается превосходно передать религиозное чувство ребенка, дух христианского просветления, внутреннего очищения, радости от праздника, которую переживает маленький герой. Мир церкви и верующих В.Никифоров-Волгин изображает точно, достоверно, с любовью. Он умеет в своих произведениях воссоздать все мелочи этого мира, в том числе и бытовые, и вместе с тем передать его особую атмосферу, его дух, его скрытую красоту. Во всем этом находят отражение как биография автора, так и то возвращение к религии, к православию, которое наблюдалось в русской эмигрантской среде.

П.Пильский в рецензии на сборник «Дорожный посох» писал, что все творчество В.Никифорова-Волгина — «это искренняя исповедь писателя, отражение и отзвук исканий Бога, чистая, горняя мечта по некоему невидимому граду благодати и успокоения» (Сегодня. 1938. 8 окт.). *А.Амфитеатров* в своем отзыве о «Земле имениннице» отмечал: «Весь интерес писателя обращен на духовную нужду народа, ограбленного в вере своей, и, в частности, особенно подчеркнуто, на переживания Антихристова пришествия верно устоявшею во Христе частью православного мира и его духовенства. Рассказы Никифорова-Волгина похожи на «духовные стихи» слепых старцев: рапсодии о людях, как будто маленьких, но своею могучею верою подъемлемых над смятенным и отчаянным человечеством выше всех великих и сильных» (В. 1938. 14 янв.). Писателю ближе всего «святые люди», праведники — такие, как старый священник Афанасий из повести «Дорожный посох», как епископ Палладий (рассказ «Странники» из того же сборника). Изображает писатель и их антагонистов, «грешные души», но они чаще всего испытывают угрызения совести, каются, жаждут очищения. В них просыпается «тоска по Богу», которую Амфитеатров считал одним из основополагающих элементов всего творчества В.Никифорова-Волгина. Важная для В.Никифорова-Волгина в этих сборниках и малоразработанная в русской литературе тема — преследования религии, верующих в советской России, гибель церкви. Она исполнена у писателя глубокого трагизма, но тем не менее, как истинный христианин он верит в духовное возрождение русского человека, в духовное обновление Руси. Как отмечал Амфитеатров, «все эти ужасы и мерзости вызывают в читателе негодование, отвращение, гнев, жажду борьбы с диким разгулом насильствующего произвола. Но не последуются они тем унынием до отчаяния, которое обычно приносят читателю мартирологи современной религиозности. Ибо сквозь великую грусть, внедряемую в душу трогательною книгою, таинственно светит некий теплый, кромешной тьмы не рассеивающий, но издалека ее путеводно пронизывающий, упованием бодрящий дух» (В. 1938. 14 янв.). Убежденный консерватор, В.Никифоров-Волгин видит идеал в прошлом, в той древней, кондовой Руси, которую представляет старик Фёдот Абрамович Дымов, герой рассказа «Древний свет» (сб. «Дорожный посох»). По своей жанровой структуре большинство произведений В.Никифорова-Волгина — зарисовки, картинки жизни, иногда жанровые сценки или лирические миниатюры, «этюды», в которых особенно важную роль играют диалоги героев. Сюжетное начало в них ослаблено (отзыв М.К. на сборник «Земля именинница» // ИР. 1937. № 42).

Все критики единодушно отмечали богатый, сочный, красочный язык произведений Никифорова-Волгина, превосходное знание им народного языка, любовь к слову, причем не только к его смысловой стороне, но и к его звучанию. Никифорова-Волгина сравнивали с Н.С.Лесковым (Пильский П. «Земля именинница» // Сегодня. 1937. 3 июня; Он же. «Дорожный посох» // Сегодня. 1938. 8 окт.). В языке писателя сочетаются два ему хорошо знакомых и им любимых языковых пласта: стихия народной разговорной речи и стихия церковнославянского языка, языка древней русской словесности, церковных книг (своеобразный гимн старорусскому языку в рассказе «Молнии слов светозарных» в сборнике «Земля именинница»). Стиль В.Никифорова-Волгина старомоден, но он добротен: «Ткань этих очень хороших книг редка только с виду — на самом деле она исключительно прочна, — писал Пильский. — У Никифорова — ручная, крепкая, узорная работа. Живыми встают пред нашими глазами одушевленные и неодушевленные предметы, потревоженные души, героизм и мужество тихих сердец. Никифоров — корневист, совсем не городской» (Сегодня. 1938. 8 окт.). Выход в свет сборников Никифорова-Волгина был положительно встречен в критике (*Перфильев А.* «Земля именинница» // Для Вас. 1937. № 30). Критики писали о появлении в литературе нового и самобытного художника: «Он взыскующий странник, литературный монах по миру, талантливый художник, многообразно одаренный писатель, чуящий чужие горести, неслышно молящийся в своей келье» (Пильский П. // Сегодня. 1938. 8 окт.).

С.Г.Исаков

О

ОДОЕВЦЕВА Ирина Владимировна (1895—1990)

«Ангел смерти» (Париж: Монпарнас, 1928) — первый роман писательницы, публиковавшийся вначале в газете «Дни», а затем сразу вышло два русских издания в Париже и Берлине. В центре романа — четырнадцатилетняя девочка-подросток Люка, которая хочет как можно скорее стать взрослой. Она тайно влюблена в Арсения, поклонника старшей сестры, красавицы Веры, которая вскоре выходит замуж за богатого человека в надежде полюбить его. Люке представляется, что Арсений ухаживает за Верой только потому, что желает скрыть свое увлечение ею; она страдает от его, как ей кажется, притворной холодности. Вера застает сестру и своего поклонника в беседке, отчего падает в обморок и умирает от преждевременных родов, в бреду проклиная Арсения и Люку.

В рецензии на роман (ПН. 1928. 25 окт.) *М.Алданов* обращает внимание на признаки таланта писательницы, которая «по-своему подходит к жизни и людям, и жизнь в ее романе настоящая, и люди живые». Особенно обращает внимание на успешное преодоление в романе одного из серьезнейших препятствий, стоящих на пути русских зарубежных беллетристов — «отсутствие быта», — так как в изображаемой среде, по его мнению, нет ничего «нереального», выдуманного, и «вместе с тем "быт" не выпирает, не утомляет экзотикой». Вместе с тем Алданов пишет о наличии серьезных недостатков в романе, но обсуждать их отказывается по причине их очевидности: «Талант примиряет с недостатками, а талант подлинный чувствуется в каждой странице "Ангела смерти"». *Ю.Айхенвальд* (Руль. 1928. 14 нояб.) склонен обсудить многие недостатки романа не лишенного таланта автора. «Заглавие это искусственно: ангел смерти притянут сюда за свои черные крылья, он неубедителен, и то, что Азраил в туманных видениях сливается с реальным Арсением, производит впечатление выдумки. Все покушения на мистику здесь вообще оказались неудачными, и мистика отсюда может и должна быть легко вынута... Ангел скромности еще менее присутствует в романе, чем ангел смерти. Внешне пристойность соблюдена, но по существу физиология и патология играют здесь роль большую и для эстетики опасную». Вместе с тем критик не чувствует намеренной игры на щекотливых струнах и грубого цинизма: «Нет, жизненная правда во всяком случае ее страницам присуща, и так об этой правде рассказывает она, таким тоном, так хорошо и просто, что опасность для художества... преодолена или почти преодолена». В образе главной героини романа Люки Айхенвальд видит что-то «шатающееся» в дурную сторону: «Есть нечто злое и несимпатичное в Люке: маленькой девочкой повесила котенка, потом сестре своей делает немало неприятного. Нужен талант, чтобы к таким представительницам женского человечества привлечь нашу приязнь и внимание; это условие соблюла Одоевцева, и потому за линиями ее повествования следишь с большим интересом». По мнению автора статьи, общий дух искупления в «Ангеле смерти» и общая направленность к приятию жизни и людей не нарушаются даже тем, что Вера умирает, проклиная свою сестру, свою соперницу. Критик видит своеобразие романа в том, что он является «интимным созданием изящной женской руки», при этом замечая, что особенно четко и выразительно сделаны в романе эпизодические фигуры — особенно мать двух сестер, «заметен и колорит иностранности, фон Франции, на котором выступает русская семья, и драма ее, а в отдалении, в прошлом виднеется и Россия, русская усадьба, белый сверкающий снег, тихо звенящие подвески на люстре; подымается и тень расстрелянного «папы». Восторженным пафосом наполнен отзыв *П.Пильского* «Об Ирине Одоевцевой и точке» (Сегодня. 1928. 8 нояб.). Автор

предлагает выдавать призы за краткость: «Если бы это стало обычаем, Ирина Одоевцева могла быть увенчана по заслугам. Она кратка. Ее роман быстр. Он идет бесшумно. Его груз не отяжелен... Нигде нет словесной безмерности. В своих разговорах герои молниеносно перекликаются, быстро понимают друг друга, их слушаешь без утомления. Как хорошо: Ирина Одоевцева любит точку! Редкое пристрастие, трудный путь, ценное качество. Ее роман освещен светлыми летними тонами». Наряду с поэтическим даром рецензент обращает внимание на способность писательницы «проследить развитие подростка, превращающегося в девушку, зовы пробуждающегося тела, беспокойные мечты, тревожные сновидения, бурное и стыдливое чувство первой беззаветной влюбленности». По его мнению, доверчивый и простой язык и стиль позволяют автору доверчиво рассказывать вслух о том, о чем в жизни принято говорить «шепотом и на ушко»; она доверчиво не хочет видеть греха там, где он сам готов кричать о себе.

В.В.Сорокина

«Изольда: Роман» (Париж; Берлин: Изд-во книжного магазина «Москва», 1929). В центре романа — формирование психологии подростков, воспитанных в различной социальной среде. Главные персонажи — английский мальчик Кромуэль и девочка Лиза из русской эмигрантской обедневшей семьи. Они впервые встречаются на пляже в Биаррице (Франция). Юный Кромуэль безоглядно влюбляется в золотоволосую девочку Лизу, олицетворяя ее с Изольдой, под влиянием только что прочитанной книги «Тристан и Изольда». Но их жизненные принципы совершенно противоположны. Англичанин Кромуэль получил джентльменское воспитание в благополучной состоятельной семье. Он учится в привилегированном учебном заведении, ведет здоровый образ жизни, занимается спортом и твердо исповедует нравственные принципы. Лиза же росла в иной обстановке. Ее мать, потерявшая мужа и состояние, стремится насладиться всеми радостями жизни, как она это понимает: постоянная смена любовников, богатых на красивых и наоборот, рестораны, варьете, казино и другие подобного рода развлечения. Лиза со своей компанией решает использовать состоятельного Кромуэля. Влюбленный Кромуэль готов на все: он тратит на них все деньги, закладывает свой автомобиль. Когда средства кончаются, новые друзья предлагают ему украсть драгоценности у своей матери. Кромуэль в ужасе — для него украсть, значит преступить последнюю черту. И он ее преступает ради Лизы-Изольды. Задумавшие это преступное дело брат Лизы Николай и его друг Андрей убеждают Кромуэля, что деньги нужны для политических целей, для спасения России, куда они якобы собираются уехать. Кромуэль приносит украденные драгоценности матери, Николай и Андрей убивают его. Полицейские агенты, однако, уже кружат вокруг их дома. Лиза не была осведомлена об убийстве Кромуэля, но она догадывается о страшном преступлении. Постоянно мучившее ее предчувствие, «чем дальше, тем хуже», сбылось. Она открывает в кухне газ и навсегда засыпает в объятиях своего друга Андрея.

К.Зайцев в статье «Героиня нашего времени» (Россия и славянство. 1929. 19 окт.) характеризует главную героиню романа: «Дитя-женщина без личности — такова "Изольда", героиня своего времени, пусть в некоторых отношениях трогательное, но жалкое и жуткое явление», «чувство греха Лизе чуждо», «жизнь для нее была и осталась цепью коротких рефлексов». По мнению К.Зайцева, «это - страшная книга». В.В.[*Вейдле*] нашел в романе необыкновенно глубокое проникновение в психологию подростка — 14-летней Лизы. Главное достоинство романа он видит в том, что «до сих пор была в литературе только женщина, увиденная глазами мужчины, и не было жизни и мира, увиденных таинственными глазами женщины» (Числа. 1930. № 2/3. С. 250). В.Сирин иронично оценил роман Одоевцевой, найдя его сюжет банальным. Описание англичанина Кромуэля, по мнению рецензента, «пахнет клюквой» (Руль. 1929. 30 окт.), т. к. ему приданы черты, несвойственные английскому подростку из хорошей семьи. Автора рецензии шокируют эротические сцены в жизни подростков.

Л.Г.Голубева

«Оставь надежду навсегда: Роман» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954). Впервые перевод романа, сделанный автором, был издан на французском языке (1948). Позднее книга вышла на английском и ис-

панском (1949) языках. В России роман опубликован в журнале «Октябрь» (1992. № 10-12). Роман писался в первые послевоенные годы (сентябрь 1945 — ноябрь 1946), начат совместно с *Г.Ивановым*, но закончен И.Одоевцевой. Это единственный роман писательницы, посвященный советской действительности. В центре романа три персонажа — Андрей Луганов, его друг и названный брат Михаил Волков, жена Луганова Вера Назимова. Андрей, предчувствуя в себе писательский дар, поступает на филологический факультет, Михаил, тяготеющий к социальным проблемам — на юридический, становится затем профессиональным революционером. Переломное событие в его жизни — арест и ссылка в Сибирь. Определяющим для Луганова стал выход его первой книги и ее шумный успех. Андрей традиционно как русский интеллигент испытывает чувство вины перед народом за свою сытую жизнь. Но революционные методы Михаила Волкова, ставшего большевиком, для него неприемлемы: «Зло вы уничтожаете еще большим злом» (с. 40). После Октябрьской революции Андрей Луганов на первых порах был обласкан советской властью. Он много печатается, имеет роскошную квартиру, автомобиль, женится по большой любви на балерине Большого театра Вере Назимовой. В упоении своим счастьем он не интересуется политикой, бездумно подписывается под воззваниями, требующими казни «врагов народа». Но его внезапно арестовывают по доносу друзей-писателей. Он пытается покончить жизнь самоубийством, выбросившись из тюремного окна, но остается жив. За Луганова вступается его друг Волков, занимающий высокую должность в НКВД. Он добивается для Андрея более мягкой меры наказания — ссылки в уездный городок на Украине. Но эта дарованная жизнь вдали от Москвы, от любимой жены продолжается недолго. Поступает приказ об уничтожении Луганова, и как член партии, беспрекословно подчиняющийся ее приказам, Волков вынужден это сделать. Он говорит о себе: «Беспрекословное, нерассуждающее повиновение стало моим нравственным законом» (с. 284). Но чтобы смягчить гибельный конец, он говорит другу, что теперь тот свободен, его ждет Москва, любимая Вера. В сладостном неведении Андрей уезжает, в дороге его убивают. Трагична и судьба его жены Веры. После ареста мужа вместо роскошной квартиры — проживание в перенаселенной коммуналке со склочными соседями. Уволенная из Большого театра бывшая прима-балерина влачит жалкое полуголодное существование. Следователь по делу Луганова — Штром завербовывает ее в органы, и она становится платным агентом, обретая такой ценой материальное благополучие. Пережив Вторую мировую войну ее участником, получив звание маршала, Волков возвращается в Москву с сознанием, что и над ним занесен карающий меч репрессивной машины, в создании которой участвовал и он.

Автор рецензии на роман С.Юрасов (НЖ. 1954. № 39), отметив ряд несоответствий в положениях и в языке героев, высоко оценил произведение И.Одоевцевой: «Роман "Оставь надежду навсегда" — это не бытовой роман. Это социально-психологический, проблемный роман, и бытовые детали для него совсем неважны» (с. 289).

Л.Г.Голубева

«На берегах Невы» (Вашингтон: V.Kamkin, 1967; М., 1988 в сокращении). Отрывки печатались в «Новом журнале» (1962. № 68; 1963. № 71-72, 74; 1964. № 75). В предисловии Одоевцева отмечает: «Я пишу не о себе и не для себя, а о тех, кого мне было дано узнать на берегах Невы» (с. 7). Хронологический охват событий — с ноября 1918 до конца 1922. Воспоминания Одоевцевой отличаются тем, что в них нет ощущения временной дистанции. Хотя книга создавалась почти 40 лет спустя после описываемых событий, остается впечатление, что это дневниковые записи, фиксирующие сиюминутное. Писательница не обращается к каким-либо документальным источникам и лишь изредка корректирует свидетельства других мемуаристов. Книга целиком основана на ее личных воспоминаниях, на воспроизведении бесед с поэтами и другими деятелями литературного мира Петербурга этих лет. Тональность, пронизывающая книгу мемуаров Одоевцевой, — восхищенная любовь к тем людям, о которых она пишет. Писательница приводит слова *З.Гиппиус*: «Когда любишь человека, видишь его таким, каким его задумал Бог» (с. 10). Она обращается к читателям: «Я пишу эти воспоминания с тайной надеждой, что вы, мои читатели, полюбите

как живых тех, о ком я вспоминаю» (с. 10). Сюжет книги составляют глубокие переживания молодости героиней мемуаров, когда перед ней, юной поэтессой, впервые так широко открывается мир прекрасного. «В те дни, когда мне были новы, все впечатленья бытия...» — эти строки из пушкинского «Демона» наиболее точно передают мироощущение юной Одоевцевой. «И во сне чувство счастья не покидало меня» (с. 46), — вспоминает она. Этой радостью жизни она во многом обязана тому кругу знаменитых поэтов, с которыми ее свела счастливая судьба.

В центре повествования — Николай Гумилев, ее обожаемый мэтр, а она, по его словам, его «лучшая ученица». Композиционно книга не разделена на отдельные главы, посвященные тому или иному поэту. Фигура Гумилева скрепляет весь сюжет книги. Это и личные многочисленные встречи автора с Гумилевым, и знакомство ее с другими поэтами благодаря Гумилеву, и его пространные суждения об этих поэтах, старательно изложенные Одоевцевой. «Кто был Гумилев? Поэт, путешественник, воин, герой — это его официальная биография... но из четырех определений мне хочется сохранить только "поэт". Он был прежде всего и больше всего поэтом» (с. 64). Поэтому в своих воспоминаниях Одоевцева уделяет главное внимание поэтической жизни Гумилева: описывает особенности его работы над стихами, воспроизводит его рассказы об истории создания тех или иных стихотворных строк, суждения о других поэтах, характеризует его отношения с ними.

Первое место в ряду описываемых поэтов она отводит А.Блоку. «Гумилева я слишком хорошо знала, со всеми его человеческими слабостями. Он был слишком понятным и земным» (с. 253). «В Блоке же все — и внешне и внутренне — было прекрасно. Он казался мне полубогом» (с. 253). Одоевцева описывает редкие короткие встречи с ним, повергавшие ее в священный трепет, пытается осмыслить эстетическое противостояние Блока и Гумилева, воспроизводит гумилевские высказывания о Блоке, порой противоречивые, взаимоисключающие. Вводя в «зачарованный надзвездно-подводный мир поэзии и поэтов» (с. 276), Одоевцева восхищенно рассказывает о «чудесном песенном даре» (с. 210) О.Мандельштама, о необычности его характера — «помесь кролика с барсом» (с. 210). Ярко запечатлелся в ее памяти образ *Андрея Белого*, окруженные сиянием «как лики святых на иконах» его «большие светло-голубые, сияющие, безумные глаза» (с. 123). Предстает экзотическая, ни на кого не похожая личность *А.М.Ремизова*, этакий причудливый персонаж из страны русских сказок; Владимир Пяст — «самый богемный из богемных поэтов» (с. 146), Михаил Кузмин — «принц эстетов, законодатель мод» (с. 150), поразивший ее своими «густо подведенными глазами», накрашенными «кроваво-красными губами» (с. 152). Много страниц в мемуарах посвящено А.Ахматовой. Одоевцева не была близко знакома с Ахматовой, встречи с нею были единичны. Но в книге дан портрет Ахматовой, воссозданный по пространным рассказам Гумилева о ней. Воспоминания о поэтах даны на запоминающемся фоне быта и творческой жизни петербургских литераторов тех лет. Одоевцева повествует о деятельности Института живого слова, Дома искусств, Дома литераторов, Дома поэтов, учрежденного Гумилевым, об интенсивной творческой жизни, бившейся в этих стенах, несмотря на тяжесть холодного и полуголодного быта. «А жить в Петербурге в те дни было нелегко. В кооперативных лавках выдавали мокрый, тяжелый хлеб, нюхательный табак и каменное мыло — даром» (с. 47), вспоминает Одоевцева. «В те дни я, как и многие, научилась "попирать скудные законы бытия"», «мне было так интересно жить, что я просто не обращала внимания на голод и прочие неудобства» (с. 47). Первые послереволюционные годы в Петербурге были отмечены расцветом культурной жизни в самых разнообразных проявлениях, и об этом убедительно свидетельствуют мемуары Одоевцевой. Хотя временной охват событий составляет чуть более 4-х лет, создается впечатление необыкновенной длительности этого периода. Видимо, чрезвычайная насыщенность событиями создает иллюзию протяженности этого временного отрезка.

Мемуары Одоевцевой получили положительную оценку в эмигрантской прессе, хотя вызвала споры ее версия об участии Гумилева в политическом заговоре. *З.Шаховская* опубликовала о петербургских мемуарах Одоевцевой восторженную рецен-

зию. Всех поэтов, с кем свела ее судьба в те великие и страшные годы, она «осветила светом не покинувшей ее молодости, оживила их памятью своего нестареющего сердца, — ни с жизнью, ни с людьми не сводя личных счетов» (В. 1968. № 196. С. 118). *Р.Гуль* назвал мемуары Одоевцевой «талантливой, увлекательной книгой». Повествование о поэтической жизни первых послереволюционных лет, по мнению Гуля, — это «последние страницы о последних поэтах "Серебряного Века"» (НЖ. 1968. № 92. С. 289).

Л.Г.Голубева

«На берегах Сены» (Париж: La Presse Libre, 1983; М., 1989 в сокращении). Части мемуаров печатались в «Новом журнале» (1971. № 103; 1972. № 108; 1974. № 116; 1976. № 124), и в «Русской мысли» (1968—1980). Книгу Одоевцева посвятила *Ю.Терапиано*, подвигнувшему ее на написание мемуаров. В предисловии к московскому изданию Одоевцева обращается к российским читателям с просьбой полюбить тех, о ком она пишет: «Все они нуждаются в еще большей любви не только потому, что "горек хлеб и круты ступени земли чужой", но и потому, что еще более, чем хлеба, им не хватало любви читателя, и они задыхались в вольном воздухе чужих стран» (М., 1989. С. 5). Книга выстроена как серия портретов выдающихся поэтов и прозаиков эмиграции. Одну треть занимает портрет *И.Бунина*. Одоевцева воспроизводит беседы с 77-летним писателем во время совместного проживания в Жуан-ле-Пэн в «Русском доме»: о его детстве, юности, семье, о любви и смерти, о природе, поэзии, писателях-классиках и современниках, о славе. Беседы, носящие иногда исповедальнический характер, воссоздают «сложный, сотканный из противоречий» (с. 351) облик Бунина. Черты расхожего представления о Бунине как об эгоисте, эгоцентрике, гордом, надменном, желчном человеке нашли отражение в портрете, написанном Одоевцевой. Но в то же время Одоецева подмечает в нем иные черты: он мог быть «добр, благороден, великодушен» (с. 359) и его надменность была своего рода позой, защитной реакцией, т. к. на самом деле, по признанию Бунина, он был раним, легко мог заплакать от горя, от обиды, от радости» (с. 300). По мнению Одоевцевой, в нем не было «ни мстительности, ни зависти, ни мелочности» (с. 270).

Большое место в мемуарах уделяет Одоевцева *Г.В.Адамовичу*, самому близкому другу их семьи. Мемуаристка характеризует его как человека, обладающего многими талантами: он и поэт, и блистательный литературный критик, выдающийся оратор — «эмигрантский златоуст». Его благовоспитанность, сдержанность сочетались, однако, с безудержной страстью игрока. Одоевцева приходит к выводу, что невозможно вылепить его достоверный портрет, он «слишком широк и многообразен» (с. 188). Говоря о последнем периоде жизни Адамовича, она отмечает, что старость не обезобразила его, не сделала мрачным, озлобленным, наоборот, с годами он «приобретал качества, присущие молодости: отзывчивость, доброту, желание контакта, легкость общения и готовность заводить новые дружбы» (с. 197).

Скупыми красками нарисован Одоевцевой портрет *Г.В.Иванова*. Ей трудно было писать о самом близком человеке, с которым довелось прожить 37 лет в любви и согласии. Она подробно рассказывает о его детстве, юности, родителях, называя Г.Иванова «самым замечательным» человеком, встретившимся на ее пути; «он был сложен и многогранен. В нем уживались самые противоположные, взаимоуничтожающие достоинства и недостатки. Он был очень добр, но часто мог производить впечатление злого и даже ядовитого из-за насмешливого отношения к окружающим и своего "убийственного остроумия"» (с. 435). Но превыше всего она ставит редкий поэтический дар Иванова. Никто, по ее мнению, «не воплощал так полно и явственно стихию поэзии, как он» (с. 435), «он действительно был абсолютным воплощением поэта» (с. 435), «у него был абсолютный поэтический слух» (с. 436).

Изображая *Д.С.Мережковского* и *З.Н.Гиппиус*, Одоевцева пытается преодолеть неприязнь к этим не всегда симпатичным ей людям, и стремится нарисовать их объективный портрет, отдавая должное их достоинствам. При первом знакомстве З.Гиппиус произвела на нее неприятное впечатление. Она охвачена желанием царить над всеми, «будить повсюду восхищение» (с. 388). Она безапелляционна в суждениях и оценках. Но Одоевцева готова признать, что Гиппиус обладает острым,

мужским умом. На деятельность «Зеленой лампы» была возложена высокая миссия — спасение России. Мережковский и Гиппиус считали, что только они могут духовно организовать эмиграцию и стать ее духовными вождями. Одоевцева с иронией воспринимала вдохновенные речи Мережковского о Царстве Духа и преображении души. Но в то же время она осознавала, что вечера «Зеленой лампы» сыграли и положительную роль, они «воспитали ряд молодых поэтов, научив их не только думать, но и ясно высказывать свои мысли» (с. 403). Мережковский, по мнению Одоевцевой, несмотря на свою феноменальную образованность, ораторский талант, недюжинный ум был «чудовищно эгоистичен, эгоцентричен», «он никого на свете не любил и не уважал, кроме "своей" Зины... он считал и ее и себя исключительными людьми, для которых "закон не писан"» (с. 433). Одоевцева объясняет «прогитлеровские» симпатии Мережковского, его речь по радио, прославляющую Гитлера, тем, что он относил себя к людям, для которых не существует никаких моральных ограничений. Но она знала истинное «невероятное презрение» Мережковского к Гитлеру, которого он в узком кругу называл «маляром, воняющим ножным потом» (с. 434).

Светлыми, нежными красками выписан портрет *Б.К.Зайцева.* Его «спокойно-благостное выражение лица напоминает иконописные лики» (с. 502). Б.Зайцев «по-особенному тихо-ласков и прост, аристократической, высокой простотой, дающейся только избранным» (с. 498). Одоевцева считает его самым счастливым из эмигрантских писателей, потому что он, перенеся горечь изгнания, многие удары судьбы, утраты близких, сумел пройти по жизни «с светлым лицом, с сердцем, полным веры и любви, не проклиная, не ненавидя никого...» (с. 497). Место, которое Зайцев занимал среди писателей, никогда и никем, по мнению Одоевцевой, не будет занято, он «оставил пустое место после себя» (с. 495).

Радостью и светом веет от портрета *Тэффи.* Ослепительная Тэффи, сотканная из юмора и веселья, не унывающая даже в самые мрачные для нее времена. Ее жизненный девиз: «Кто спит, тот обедает, кто смеется, тот наедается досыта» (с. 92). Юмор ее гораздо глубже, чем воспринимают его читатели. Тэффи утверждает: «каждый мой рассказ, в сущности, маленькая трагедия, юмористически повернутая» (с. 114). С особой горечью пишет Одоевцева о *М.Цветаевой,* которую «выжила» эмиграция, «ее, нуждавшуюся в любви, как в воздухе, своим полнейшим равнодушием и холодом к ней» (там же). Она называет Цветаеву «лучшим стилистом нашего времени — лучше Бунина, *Белого,* Сологуба, Мандельштама» (там же). В книге представлен ряд портретов-миниатюр. Это и *И.Северянин,* в творчестве которого Одоевцева сумела услышать «высокую подлинную поэзию» (с. 21), когда эмигрантский литературный мир с презрением отвернулся от бывшего кумира российской публики. Это и С.Есенин с его «райской нежностью и наивной доверчивостью», сочетающихся с «озорством и удалью, похожими на хулиганство» (с. 52), *Ю.Анненков* — художник, поэт, прозаик, критик, человек «дьявольской энергии», по выражению Н.Гумилева, и первый в ряду молодых поэтов — *Б.Поплавский* с его скандальной славой, удивлявший всех «блеском, остротой мыслей и, главное, парадоксами» (с. 144), *К.Бальмонт,* несправедливо непризнанный литературной общественностью эмиграции, хотя «бесспорно обладал совершенно исключительным "песенным даром"» (с. 73). С теплотой вспоминает Одоевцева о *Дон-Аминадо,* о котором Бунин сказал, что он, «как полагается заправскому юмористу — пессимист, неврастеник, самогрыз, самоед» (с. 120) и о *С.И.Шаршуне,* авангардном художнике и писателе, поразившем ее удивительной способностью видеть «мир чистыми, невинными, младенческими глазами» (с. 180) даже в свои 88 лет. Книга завершается воспоминаниями о Я.Горбове и Ю.Терапиано.

Т.Фесенко в статье «Жизнь прошла, а молодость длится» (НЖ. 1984. № 155) высоко оценила мемуары «На берегах Сены»: «Вторая книга вышла из-под пера зрелой женщины, отточившей свое литературное мастерство и ясно представлявшей, что общение с крупнейшими представителями русской литературы в эмиграции налагает на нее обязанность как можно точно воссоздать эти встречи и разговоры, сохранить эту уходящую Россию для России будущей» (с. 298).

Л.Г.Голубева

ОСОРГИН Михаил Андреевич (1878—1942)

«Из маленького домика: Москва, 1917—1919. Повесть» (Рига: Книгоиздательство русских писателей в Латвии, 1921; Цитируется по книге: Осоргин М., Сивцев Вражек: Роман. Повесть. Рассказы. М., 1999). Составившие книгу десять главок-новелл образуют своеобразный цикл, объединенный доверительностью интонации и местом пребывания рассказчика. Первые четыре главки — «Сверчок», «Собачка Филька», «Четверть часа», «Ça ira — симфония» в сентябре—декабре 1917, печатались в московской газете «Русские ведомости». Остальные увидели свет уже в книжном издании. «При мысли о величии переживаемых дней я ловлю себя на злом отношении к подчеркнутому слову» (с. 350). «Это ненасытное стремление из оков человеческой оболочки к орлиному полету мысли — сбито и сломлено хлещущей, как попало, плетью, которою завладела гогочущая, отвратительная, близкоглазая, тупая и жестокая обезьяна. У нее нет имени. У нее есть только острые зубы, оскалая улыбка и оголенные ягодицы. Ее ученое, придуманное имя — борьба классов. И треххвостной ременной плетью она загоняет нас в мрачные закоулки средневековья...» (с. 368).

Благожелательно оценив как сам факт появления книги в Риге, — этим изданием заявило о начале своей деятельности новое Книгоиздательство русских писателей в Латвии, — так и саму повесть Осоргина, обозреватель В.Третьяков назвал ее «книгой усталости и ритма» (Сегодня. 1921. 12 июня). «Что ни очерк, — отмечает газета, — то смесь бирюзовых итальянских воспоминаний автора-эмигранта николаевского времени с тоскою русской революционной действительности» (там же). «Но есть одно очень хорошее качество стиля Осоргина, — резюмирует В.Третьяков. — В обнищалой русской, почти узнической жизни, родятся мелодии. Как струйны теперь поэты в России! И вот проза Осоргина очень музыкальная. Ее музыкальность заключается в ритме. На ритме и построена вся книга. Он придает легкость и непринужденность стилю и спасает дело» (там же).

Критик *М.Слоним* в рецензии на книгу отметил, что в ней «глубоко и сильно запечатлено то духовное настроение, которое в тысячах и тысячах русских интеллигентов вызвано событиями последних лет. Конечно, в ней лишь часть, лишь одна сторона современных переживаний. Но она рождена из страданий наших дней — «в ней отблеск крови и веяния бури» (Воля России. 1921. 16 июня). Указав, что наряду с меткими замечаниями, дневниковой искренностью, блестками остроумия в книге есть и чрезмерный эгоцентризм в некоторых страницах и излишняя «красивость», Слоним констатирует: «Она говорит нам о трагедии, которая разыгрывается в нашей прекрасной, но загрязненной вечным рабством стране. Это — трагедия оскорбленного, задушенного, скованного человеческого духа, личности, имеющей право на широкую полную жизнь и размалывамой меж тяжелых жерновов народной катастрофы... Книга Осоргина приближает нас к России. Она заставляет нас, живущих на чужбине, с необычайной остротой ощутить безысходную российскую муку. В этом сила ее очарования и ее неоспоримое достоинство» (там же). С иной стороны взглянул на повесть критик берлинской газеты «Голос России» Федор Иванов — в рецензии, озаглавленной «Мировая покинутость»: «Испуг романтика, увидевшего в революции только лик звериный, только революцию хлебных карточек» (Голос России. 1921. 30 июня). Подчеркнув, что одна из главок книги как раз и назвывается «Усталость», Ф.Иванов говорит: «Случайно ли это?.. Нова ли она вообще? Не характерна ли для душ колеблющихся и сомневающихся в эпохи крупных общественных движений. Великая Французская революция породила движение, названное мировою скорбью... 1905 год породил достопамятные Вехи... И этот уход Осоргина к вопросам вечным, человеческим, а не общественным (только два момента в жизни подлинно интересны: рождение и смерть — последняя легче, т. е. менее мучительна) — не результат ли это усталости души, обманутой общественным и ищущей забвения в интимном?.. Отсюда противопоставление Вечного города — Рима — современной Москве... И все же интимное не дает желанного забвения. Маленький домик — фикция. Картонный домик бессмысленных мечтаний. У Осоргина нет ответа. Отгородившись от жизни — он не может уйти от нее» (там же). Заключительная оценка рецензентом произведения: «Революции двулики, как Янус. Одна

сторона — разума бунтующего, другая — голодного живота. Уметь увидеть и то и другое — удел сильных людей, людей, творящих эпохи в истории. У них — два исхода: плаха или венец. Осоргин не из тех. Он колеблющийся, слабый. И он ушел. Имя таких легион. И потому его книга документ, документ большого исторического значения» (там же).

В.Н.Дядичев

«Сивцев Вражек» (Париж: Изд-во книжного магазина «Москва, 1928; М., 1990 — цитируется по этому изданию). Отдельные главы печатались в журнале «Современные записки» (1926. № 27; 1927. № 33; 1928. № 34) и в газете «Последние новости». В центре романа — судьба старомосковской интеллигентной семьи и круга людей, с нею связанных. Однако главный предмет изображения составляет самый мир московской жизни в канун революции и в годы гражданской войны. Действующие лица очерчены пунктиром, представляя собой чаще всего не столько индивидуальности, сколько типы, характеризующие уклад бытия, нравственные понятия, духовные традиции, свойственные Москве и особенностям русского самосознания. Старый профессорский особнячок в арбатском переулке, имя которого является одним из московских символов, становится свидетелем роковых для России событий. Но после всех потрясений он все так же стоит на Сивцевом Вражке — как знак неискоренимости вековых начал и высших ценностей русского социума.

Старик-орнитолог, его внучка Танюша, композитор Эдуард Львович, учивший ее музыке, лаборант университета Вася Болтановский, и после своего неудачного жениховства оставшийся самым преданным из друзей дома, — все вместе они составляют своего рода «коллективный портрет», передающий наиболее выразительные и укорененные особенности московского космоса, который несокрушим до тех пор, пока в нем сохраняются наследуемые из поколения в поколение этические принципы и заветы. В первом эпизоде мозаичного повествования ласточка, прилетевшая весной, устилает пухом свое гнездо над окном в Сивцевом Вражке, и на последней странице орнитолог, чувствующий свой скорый уход, завещает внучке сделать запись о дне прилета ласточек в тетради, которую он вел много лет. Та первая ласточка погибла, когда в Сицилии сельские жители, одичавшие от бедствий мировой войны, палками перебили тысячи устроившихся на привал перелетных птиц, и дом орнитолога тоже опустел за годы русской смуты. Но жизнь продолжается и духовная преемственность непрерывна. «Хотя центром вселенной был, конечно, особнячок на Сивцевом Вражке, но и за пределами его была жизнь, вдаль уходившая по радиусам» (с. 267), — так построен рассказ у Осоргина. Один из «радиусов» обозначен фигурой офицера Стольникова, с которым когда-то танцевала на домашних вечерах Танюша. Герой войны, георгиевский кавалер, он возвращается с фронта искалеченным, без ног и без рук, и, убедившись, что даже его титаническая воля не в состоянии совладать с этой трагедией, выбрасывается из окна. «Катастрофа живущего» (с. 51) заявлена как один из лейтмотивов книги. Он особенно усиливается к концу повествования, когда композитор, готовый примириться со всем на свете и всем на свете пожертвовать ради высокой гармонии музыки, после перенесенных страданий и лишений пишет Opus 37, представляющий собой песнь хаоса, с ужасом сознавая, что «обрушил на себя им самим созданный храм и бьется теперь под его обломками» (с. 307). Однако роману Осоргина по преимуществу чужда трагедийная тональность, и даже самые травмирующие эпизоды пореволюционной будничности, воссозданные порою с почти натуралистической фактографичностью, не заглушают главной ноты повествования, одухотворенного верой в жизнь и в прочность нравственных основ русского характера.

Особое значение приобретает в книге «радиус», прочерченный историей философа Астафьева, давнего посетителя дома на Сивцевом Вражке. Ужасы революции разуверили его в способности любых философских систем каким-то образом воздействовать на разбушевавшиеся жизненные стихии. Астафьев приходит к отрицанию науки, мысли, культуры, становясь куплетистом, который ради пайка выступает под именем товарища Смехачева в рабочих клубах. Но после теракта, осуществленного в сентябре 1919 против московского комитета большевиков, Астафьев, давно посаженный по подозрению в связях с *Савинковым*,

становится жертвой бессудных массовых расстрелов, причем палачом оказался его собственный сосед по квартире. И перед смертью он преодолевает то ощущение пустоты, которое искушало Астафьева признать относительность этических доктрин, поскольку они не в состоянии противостоять грубой и циничной силе реально свершающейся истории. На смену стоицизму в последние минуты жизни Астафьева приходит презрение к тем, кто бросил его на казнь в подвал Лубянки.

Отношение Осоргина к революции, воссозданной на страницах романа и крупным планом (бои в Москве, дни террора), и в частностях (поезда мешочников, дикости нового быта с уплотнениями, реквизициями, голодом), декларировано в нескольких публицистических фрагментах, которыми в партитуре повествования перемежаются миниатюры, запечатлевшие реальную хронику, и поэтичные, насыщенные символикой страницы. Для Осоргина случившееся с Россией чудовищно, но не оттого, что рухнули былые устои. Страшно, что «бились между собой две правды и две части, — и поле битв усеяли трупами лучших и честнейших» (с. 269). Была правда «защитников идеи родины культурной... идеи длительного подвига и воспитанной человечности», но Осоргин признает и правду «полного сокрушения старых и ненавистных идолов, полного пересоздания быта, идеологий, экономических отношений и всего социального уклада» (с. 268). Эта позиция явилась неприемлемой для большинства писавших о романе в эмигрантской печати.

Даже в наиболее блажелательных откликах на роман *М.Алданова* (ПН. 1928. 21 марта) и *Г.Раевского* (В. 1928. 22 марта) указывалось, что изображение революции у Осоргина не во всем убедительно, а его философские построения чаще всего остаются поверхностными. Это фактически признал и *Б.Зайцев*, писавший в «Современных записках» (1936. № 36. С. 532): «Образы мягкости и молодости, кажется, единственное, что может автор противопоставить свирепости жизни... Раз он видит в молодости, любви, в душевной красоте и благообразии некоторое утешение, то уж не так все отвратительно в нашем мире». Отзывы *В.Зензинова* (Дни. 1928. 8 апр.) и особенно *Ю.Айхенвальда* (Руль. 1928. 21 марта) были намного более критическими. Айхенвальд, полностью посвятивший роману очередной выпуск своих еженедельных «Литературных заметок», писал о «внутреннем идиллизме» как определяющем свойстве прозы Осоргина, слишком зачарованного «тихими впечатлениями прежней Москвы». Айхенвальд отмечал, что этими впечатлениями «писатель... утешается скорее, чем читатель... Там, где из философии и публицистики черпает Осоргин свою скорую успокоенность, там образуется между ним и читателем несомненное расстояние. Ибо идиллизм автора не заработан, не выстрадан, не очищен в огне и пафосе трагизма. Легкой поступью и как будто босиком прошел наш неозабоченный писатель по русской трагедии». Айхенвальд не оспаривал и достоинств романа: умения автора воссоздать «целый уклад жизни, особый уютный уголок недавней русской культуры», а также выразительности картин лубянского «корабля смерти» и фигур наподобие палача Завалишина. В целом Айхенвальд признавал роман «произведением содержательным и значительным». Высоко отозвался о романе *Г.Адамович*, считавший, что «каждая его страница оживлена дыханием настоящей жизни. Мы иногда недоумеваем, роман ли это или дневник, мы иногда удивляемся, иногда критикуем, но с первой же главы мы чувствуем, что книгу, не отрываясь, дочтем до конца и что книга этого стоит» (Адамович Г. Собр. соч. Лит. беседы. СПб., 1998. Кн. 2. С. 340).

А.М.Зверев

«Там, где был счастлив» (Париж: Изд-во книжного магазина «Москва», 1928) — сборник из 16 рассказов, делящийся на две части. Первая часть — «Tempi passati» — включает в себя 7 произведений: «Мой бедный кокко» (1916), «Певец кабачков» (1920), «Коккуло» (1925), «Воспоминанье» (1927), «Дума латинская», «Мессина» (1926), «Там, где был счастлив» (СЗ. 1923. № 17). Вторая часть, «Ласковые тени», содержит 9 рассказов: «Милое имя — Наташа» (1925), «Кама» (1927), «Егошика», «Васька» (1927), «Поэт», «Папиросник», «Маленький доктор» (1928), «Катенька» (1927), «Ресницы». *Г.Адамович*, размышляя над первой частью сборника Осоргина, в которую входят рассказы об Италии, от-

мечает: «Автор, вообще расположенный к лиризму, легко умиляющийся и не склонный свое волнение сдерживать, здесь оказывается в области, где все отвечает природным его стремлениям» (СЗ. 1929. № 38. С. 526). Он убежден, что именно безнадежная, пылкая влюбленность Осоргина в «блаженный» край, а также искреннее его желание рассказать об Италии так, чтобы не бывавшие там почувствовали то же самое, позволяет «музыкальному началу» вытеснить «бытовые подробности, характеристики и другие обычно беллетристические черты» (там же.). В этой половине сборника, по мнению критика, большинство рассказов представляют собой «стихотворения в прозе». Анализируя эмоциональный план повествования, Адамович отмечает, что перелистывает книгу «с чувством, мало похожим на литературное любопытство, — скорей с желанием самому уехать в этот прославленный, единственный... край, которого никакие фашизмы не исказят, никакие войны и революции не изменят, который в наши дни таков же, каким был во времена Вергилия и каким будет через тысячу лет» (там же). Любовь Осоргина к России Адамович не считает безнадежной и пылкой. Для него воспоминания автора о ней «расплываются в общеизгнаннической тоске о родине» (там же). Вторая часть сборника пронизана, по его мнению, тем, «что на нашем условно-образном эмигрантском языке принято называть «березками» (там же). Эта позиция не выдумана Осоргиным, «и оттого ему и удается на ней так твердо стоять» (там же). В этой части сборника наилучшим Адамович считает рассказ «Кама». *Г.Раевский* считает, что «подходить к книге Осоргина с критической оценкой — несколько затруднительно» (В. 1928. 1 нояб.). Прежде всего, говорит он, это — книга личных воспоминаний, но эти воспоминания Осоргин пытается «смешать с дыханием времени» (там же), с мыслями о судьбе, о течении времени. Однако такая игра, по утверждению Раевского, на художественном уровне очень трудна. Поэтому он видит наиболее удачными те отрывки, где Осоргин «просто-напросто забывает об истории, судьбе и т. п. и с увлечением описывает простую жизнь» (там же). Концовка рассказа «Певец кабачков» «неудачна», потому что неискренна, или, по крайней мере, «не звучит правдиво» (там же). Намного лучше, по мнению Раевского, удается Осоргину «постоянная, чуть-чуть грустная улыбка над собою, над людьми» (там же). Касаясь отступлений, присутствующих в сборнике, критик подчеркивает, что «смешение планов производится подчас с такой быстротой, что образцы и эпитеты бытового плана влетают в план «космический» (там же), но этот стиль у Осоргина не переходит в манеру. Все это Раевский в равной степени относит к обеим частям сборника, добавляя лишь, что «воспоминания о России давно сделались нашим привычно-печальным занятием» (там же). Читается книжка, по его мнению, «с большой легкостью» (там же). *Ю.Айхенвальда* эта «милая книжка Осоргина» (Сегодня. 1928. 20 окт.) побудила к размышлениям о «глаголе счастья». Он отмечает: «Розовую дымку иллюзии накидываешь на ушедшие годы, и рисуются они тебе как потерянный и не возвращенный, и невозвратимый рай» (там же). Ясное, легкое, остроумное повествование Осоргина о своем прошлом в Италии и России, по его мнению, тоже подвластно этому психологическому закону. Критик отмечает, что «он о жизни задумывается, не переставая от этого быть легким и как будто непроницаемым для трагедий... при этом выясняется, что его биографию определяют два романа: роман с Италией и роман с Россией» (там же). Поэтому читатель, по разумению критика, совершенно одинаково воспринимает лирические воспоминания автора «об этих двух дамах его нежного серца» (там же). Уместной в этом смысле видится Айхенвальду безграничная нежность, особенно когда «тратит он ее на образы детей» (там же). В заключение критик замечает, что автор счастлив «не "там", а "тогда", и дело не в том, где он жил, а в том, что как ему душевно жилось» (там же). Доказательством этому служит более позднее пребывание Осоргина в Италии, когда не было уже прежних чувств. «Италия была та же, а вот паломник к ее святым местам был уже не тот» (там же). *А.И.Куприн* писал: «Осоргин прост, мягок, точен и зорок. Он пишет о том, что видел и перечувствовал. Он большой мужчина, который с искренним увлечением помогает ребенку строить домик из песка, да еще, для украшения фасада, воткнет в крышу зеленую веточку. Осоргин — слон, охотно дающий дорогу цепи букашек (знаете, такие, краси-

вые, в черных пятнышках). Он не щадит, он не ретуширует своих любимых героев» (Русское время. 1929. 6 янв.).

Е.А.Бекназарова

«Повесть о сестре» (Париж: Современные записки, 1931; «Воспоминания. — Повесть о сестре». Воронеж, 1992). В основе повести рассказ автора о жизни его сестры. Этот сугубо частный рассказ стал основой для типизации и творческих обобщений. Ю.Сазонова пишет в послесловии к книге: «Героиня Осоргина — женщина промежуточной эпохи — хочет найти удовлетворение вне дома, но роковым образом все бросает, так как не может ощутить серьезной потребности в самостоятельной деятельности. Но еще более сказывается "промежуточность" эпохи в отношении к любви. Почему эта молодая, как будто исполненная нетронутых душевных сил женщина прошла всю жизнь, не зная радостей настоящей взаимной любви? Потому ли, в самом деле, как думает ее любящий брат, что на ее пути не встретился достойный ее "настоящий" герой, а все попадались "Иван-Иванычи"? Или потому, как грустно замечает автор, что "не всякий рожденный для любви любовь свою находит?" Героиня повести, по всему своему душевному складу "рожденная для любви", как ее мать и ее бабушка, уже не была способна к восприятию любви и в этом ее основное несчастье» (с. 510—511). Л.Львов в газете «Россия и славянство» утверждал, что это произведение следует рассматривать не как автобиографическое, а «именно как литературное произведение, а в лице ее героя остерегаться видеть самого автора. Значение человеческого документа эта повесть поэтому утрачивает и страниц воспоминаний, каких много появляется в нашем Зарубежье, в себе не заключает» (Россия и славянство. 1930. 30 авг.). Поэтичность повести во многом была обусловлена характерным повествовательным приемом, на который обратил внимание рецензент: «Брат, от имени которого автор ведет свое повествование, был любящим и безвольным свидетелем отдельных моментов жизни сестры, но ни разу не участвовал активно в ее судьбе, ни разу не был ее наперсником. Причина страданий молодой, красивой и одаренной женщины до конца остается не вполне для него ясной. Таким образом, внутренняя жизнь героини раскрывается для читателя лишь в отдельных, еле уловимых чертах, угадывается в острые минуты душевных конфликтов. Ни героиня, ни автор не дают никаких точных объяснений, не раскрывают ее драмы в точных словах и не дают определенного, навязчивого толкования. Именно это составляет прелесть повести и ее значительность, так как, предоставляя читателю свободу понимания, расширяет созданный образ» (Сазонова Ю. С. 509—510). Рецензент С.Литовцев отмечает, что в своей «повести Осоргин «удачно применяет технически весьма трудный прием отображения жизни в субъективном сознании одной личности — Кости: ребенка, подростка, юноши, взрослого... В повести много верного чувства русской природы — скупые пейзажи полны воздуха и запахов» (ПН. 1930. 4 дек.). *П.Пильский* считает, что в книге Осоргина журналист борется с беллетристом. «Когда выигрывает один, проигрывает другой. Спор между ними должен быть тем более ожесточенным, что талантливы оба, — талантливы различны и даже враждебны... Но все же это — книга писателя, хорошая повесть, искренняя исповедь, это одаренный беллетрист, притом русский, типично московский человек, московский патриот, московский старожил, несущий в своей памяти и другие образы, типы, картины и краски России, по ней тоскующий» (Сегодня. 1930. 9 дек.).

Б.А.Ланин

«Чудо на озере» (Париж: Современные записки, 1931). Сборник назван по заглавию одного из включенных в него рассказов, который посвящен таинственному происшествию на озере Гарда. «Чудо» заключается в том, что профессор-геолог, руководитель экскурсии русских туристов, сумел спасти своих подопечных от бури на озере. Чудо оказывается вовсе не мистического свойства: оно — в жизнелюбии и в жажде жизни. *К.Мочульский* в рецензии писал: «Эта "любовь к жизни" — единственная философия автора (если уж необходимо говорить о его философии). В ней — вся сила его изобразительного таланта. Этой любовью заражает он читателя, возвышаясь до поэзии "реальности". Как только любовь эта слабеет, художественная убедительность рассказов падает. Появляется шутливый тон, забавность и небрежность. Без

любви Осоргин и не видит и не понимает. Без "чувствительности" он был бы просто неплохим рассказчиком» (СЗ. 1931. № 46. С. 495). Мочульский отметил главный прием, на котором построены рассказы Осоргина, включенные в книгу: «Осоргину необходимо доверие читателя. Все, что он пишет, должно производить впечатление непринужденной, безыскусственной беседы, интимного общения. Автор не сочиняет, не приукрашивает, а «просто» рассказывает то, что было — без литературных претензий. Он знает, что старая реалистическая манера, которой он остается верен, в наше время несколько обветшала; что многое в его рассказах может показаться "наивным и чувствительным" (по его собственному выражению) и, чтобы оправдать старомодность своего стиля, он прибегает к фикции "самого обыкновенного человека", который не пишет, а так, "пописывает"» (Там же. С. 494). Этот прием, корни которого в русской классической прозе, придает произведениям Осоргина своеобразное звучание: «У читателя полная иллюзия простоты и правды: все надоевшие ему литературные условности как будто преодолены. Ни трагизма бытия, ни веянья смерти, ни философских глубин, ни психологических сложностей, ничего этого нет. И сюжеты самые обыкновенные, и стиль как будто ничем не замечательный. Читателю кажется, что люди и предметы, о которых говорит Осоргин, существуют сами по себе, независимо от писателя; он входит в этот давно исчезнувший, прекрасный мир, узнает знакомое и забытое, живет в нем, не оглядываясь на автора: а тот стоит в сторонке, в скромной роли гида. Цель его достигнута: реальность созданного им мира очищена от всякого привкуса "литературности". Снова оживлена и оправдана старая реалистическая манера; то, что казалось "вне литературы", стало искусством» (там же).

Б.А.Ланин

Дилогия: «Свидетель истории» (Париж: «Москва», 1932; в кн.: «Времена». М., 1989); **«Книга о концах»** (Берлин: Петрополис, 1935). Позиция писателя, самого прошедшего через искусы эсеровской террористической романтики, отразились в дилогии в развенчании этой деятельности, в показе ее бессмысленности. Однако автор сочувствует эсерам, что заметно по сниженным образам правителей России (в частности, премьер-министра П.А.Столыпина). «Если пересказать «Свидетеля истории» своими словами, — говорит *Г.Адамович*, — то многое в нем покажется и условным, и преувеличенным, и односторонним. Но убежденность автора во внутренней правдивости замысла помогла ему найти слова и в особенности ритм, который как бы содержит в себе скрытые, неотразимые доводы» (СЗ. 1932. № 50. С. 459). Главная героиня — дочь рязанского врача, ставшая боевиком-революционеркой Наташа Калымова. Одним из сквозных героев дилогии, подлинным «свидетелем истории» является отец Яков Кампинский («бесприходный попик»), глазами которого и показаны многие события. Его оценка революционных событий является в конечном итоге авторской, гуманистической. *В.Яновский* писал: «"Свидетель истории" посвящен жизни Наташи Калымовой, той самой, которая бросала (или помогала бросать) бомбу, бежала во главе 12-ти заключенных из тюрьмы, пересекла пустыню Гоби и умерла во Франции. Осоргин обстоятельно рассказывает о бомбах, об ограблении почты, о том, как связывали надзирательниц, и пр., а ведь это малозначительные, потому что внешние, вещи. Но где приходится коснуться жизни души, хотя бы самой героини Наташи Калымовой, там Осоргин неубедителен. Она была осуждена на смерть, ей сообщили, что ее муж Медведь-Олень — казнен; что она почувствовала, что подумала, какой душевный сдвиг должен был произойти? Впрочем, подождем конца "Свидетеля истории"», — заключал Яновский свою рецензию на первую часть дилогии (Числа. 1933. № 7/8. С. 264—265).

Завершение сюжета в «Свидетеле истории» происходит в «Книге о концах» в эпоху послереволюционной реакции в основном в Италии, куда перебираются герои. Борцы за революционные перемены в обществе оказываются выброшенными за пределы России. Разочарованные и отчаявшиеся, они доживают свой век в эмиграции. Здесь они спорят о путях русской революции. По словам *М.Цетлина*, «фаланга террористов, вызывавшая в свое время преклонение и ненависть, теперь забыта. Пришла пора, когда, по словам Осоргина, «поборники свободы стали палачами, бывшие палачи тоскуют по человечности». Револю-

ция победила под руководством людей, предавших ее идеи, и для которых память о прежних соратниках-идеалистах может быть только досадным укором. Побежденные смешивают воедино всех противников. Осоргину многое не по душе в революционном прошлом. Он с раздраженной иронией говорит о партийных догматиках и доктринах, о всей партийной официальности. Но для него нет ничего на свете выше той самоотверженности и жертвенности, которая двигала людьми, готовыми идти на смерть и убивать» (СЗ. 1935. № 58. С. 475). Адамович подчеркивал, что Осоргин «не верит именам, краскам, декорациям, бутафориям, он ищет чистоты настоящей, пламенной, безраздельной и может быть потому так заносчиво-нетерпимым в ее отстаивании, что сталкиваться ему приходится с разъяренной хулой на нее. Он односторонен и узок в поисках, будто на идеалистах-террористах сошелся клином свет. Его в сущности не интересуют поступки, действия, факты или результаты, — чем, вероятно, и объясняется, что для террора у него нет ни одного слова осуждения. Факт убийства проходит мимо него. Но безумный и безгрешный порыв, толкнувший на такое убийство какую-нибудь Наташу, его восхищает, — и тут в конечной оценке невозможно все-таки забывать, как забывает Осоргин, что порыв ошибочен, безумен, безотчетно-преступен... Осоргин — писатель, у которого можно отрицать все, что угодно, кроме одной черты: характернейшей его "русскости", настолько очевидной и постоянной, что она кажется иногда даже несколько показной. Если вслушаться или вчитаться в любую осоргинскую страницу, первое, пожалуй, что запомнится, — это своеобразный, певуче-мягкий «говорок», какая-то нарочитая расплывчатость речи, чуждая и как бы заранее враждебная притом, — вызывающе враждебная всякой точности, твердости, отчетливости. С риском впасть в манерный импрессионизм, скажу все же, что бывают такие русские лица, бывают такие русские пейзажи, которые похожи на стиль Осоргина» (ПН. 1935. 9 мая).

Б.А.Ланин

«Вольный каменщик: Повесть» (Париж: Современные записки, 1937; М., 1992). Главный герой повести — 50-летний Егор Тетехин — бывший казанский почтовый служащий, банальный и заурядный. В эмиграции он заведует какой-то конторой, сумел накопить на хуторок под городом. Жена его, с которой он воспитывает сына Жоржа, говорящего по-русски «без падежей», «неприятная женщина и духовно гораздо ниже его». Жизнь Егора Тетехина остается обывательской и обыденной, пока он не заключает тайного брака с сирийской богиней Иштар и не становится вольным каменщиком. Это — начало его двойной жизни, полной мистики. В земную жизнь своей конторы он неожиданно для окружающих вносит не присущий ему прежде пафос, бунтуя против мелочных порядков. Уличное он порой путает с горним, сердясь как на равного на царя Соломона.

«"Вольный каменщик" есть повесть о каждом из нас — кто только умеет взбунтоваться против подвала и обручиться с богиней Иштар. Произойдет ли это в форме торжественного принятия в некую "посвященную" среду или просто в собственной душе; будут ли встречные на этом горнем пути называться Юбелас, Юбелос, Юбелюм или еще как-нибудь по-другому — это мелочь несущественная. Существенна в замысле этой повести только вера в то, что каждому человеку, если он воистину хочет быть человеком, нужно открыть для себя вторую высшую жизнь. Она будет полна потрясающих похождений; все ее трагедии будут радостями, все неудачи — победами; и кто надышится час в неделю ее кислородом, уж тому не страшен мелкий чад нашего быта в подвале», — писал В.Жаботинский (ПН. 1937. 11 февр.). «Герой "Вольного каменщика" хочет быть Дон-Кихотом (на избранном им для этого пути он мог бы встретить среди строителей Храма Соломонова своего соотечественника — Пьера Безухова), — чаще всего, впрочем, — в настоящих условиях иначе и быть не может — донкихотствует в своих местах. Ситуации, в которые попадают он и прочие персонажи романа, взяты из классической комедии (вариации на тему "Тартюфа" и т.п.). Речь одного из "братьев" — без знаков препинания — приводит на память речь одного из персонажей "Пиквикского клуба" — после каждого слова или 2—3-х слов точка. Речь самого автора изобилует стилистическими особенностями, восходящими к Свифту, Стерну, Жан-Полю, Щедрину. Этого довольно, чтобы датировать "Вольного каменщика" с

точки зрения метафизической, "идеальной" истории литературы. Довольно и того, чтобы констатировать, что с точки зрения реальной истории ее книга М.Осоргина — анахронизм. Она относится к той прекрасной поре, когда люди владели способностью к юмору и иронии, т. е. к свободному, человеческому отношению ко всему на свете, к самим себе и ко всяческим "вопросам" и ценностям, и когда выше всего ставили именно эту свою способность» (*Бицилли П.* // СЗ. 1937. № 63. С. 409).

Б.А.Ланин

«Повесть о некоей девице: Старинные рассказы» (Таллин: Русская книга, 1938). В книге собраны рассказы, посвященные русскому прошлому и прежде публиковавшиеся в газетах: «Выбор невесты», «Тайна служки», «Карлица Катька», «Шинкарка Розумиха», «Сказание о табашном зелье», «Казнь тетрадки», «Монстры», «Сожженный дьячок», «Соловей», «Проделка лукавого», «Шахматный болван», «Настенькина маета», «Конец Ваньки-Каина», «Чепчик набекрень», «Повесть о некоей девице», «Волосочёс», «Заплечный мастер», «Самобеглая коляска», «Кости еврея», «Приключения куклы», «Борода», «Девица, взыскующая жениха», «Две странницы», «Пирог с адамовой головой», «Любитель смерти», «Пензенская флора», «Две души», «Аввакум». Рецензент С.Савельев (С.Шерман) подчеркивал, что эта книга отразила редкую грань осоргинского дарования: умения создать неполитический и незлободневный, однако талантливый и увлекательный газетный фельетон. Называя Осоргина «фельетонистом Божией милостью», рецензент замечает, что включенные в книгу фельетоны «написаны языком, свидетельствующим — вопреки очень распространенному мнению, — как трудно и ответственно искусство стилизации. Совершенно недостаточно щегольнуть набором старинных слов, чтобы читатель почувствовал старину или старый язык. Необходимо ощущение этих слов как живых и то проникновение в их глубину, какое дается только при большой любви и восприятии языка в его живой непрерывности. Вместе с тем "старинные рассказы" Осоргина не теряют своего фельетонного характера. В них нет и следа летописного безразличия к добру и злу. Из каждой строки "брызжет" гнев и жалость человека определенных воззрений, писавшего в русском Париже 30-х годов нашего века» (РЗ. 1938. № 12. С. 193).

Б.А.Ланин

«Происшествия зеленого мира» (София: Н.Н.Алексеев, 1938). Книга лирических миниатюр, «фельетонов», печатавшихся на страницах газеты «Последние новости» за подписью Обыватель, состоит из двух частей: «Огородные записи» и «Письма обитателя». В предисловии Осоргин писал, что он «склеивал» кусочки мыслей, рождавшихся на грядках и клумбах маленьких земельных участков, наемных и своем; он издает книгу для себя и «сочувствующих чудаков, зараженных тягой к земле и страстной жаждой создать свой мир — без злобы, моторов, политики и удушливых газов» (с. 5). Ибо «мы — только часть природы, — утверждает автор. — Нельзя ощутить и познать жизнь, не научившись слушать, как растет трава...», не поняв, что «чистая правда только в куполе старой цветущей липы, где гудят пчелы», а жизнь «царя природы» есть только маленький и случайный феномен многомиллиардной семьи живущих существ (с. 6). И дело в том, чтобы принять и полюбить все живое окружающее, чтобы «настроить свой голос в лад мировой гармонии, потому что ведь в этом можно найти оправдание, если не подлинное великое счастье» (там же).

М.Алданов отметил важность для книги Осоргина стремления построить свое миросозерцание не на зыбкой почве отвлечений, а на его любви к природе. При этом писателю роднее форма шутки и незлой усмешки. «Быть может, основная особенность М.А.Осоргина в том, что он был, вероятно, единственным русским публицистом, который политику и презирал, и терпеть не мог. На Западе это тоже редчайшее исключение... Во всех почти его произведениях, особенно же в "Происшествиях зеленого мира", можно кое-где найти легкий отдаленный отзвук знаменитого начала "Воскресения"», — писал Алданов в своем предисловии к книге Осоргина «Письма о незначительном» (Нью-Йорк, 1952. С. 17, 19). Собрание миниатюр об артишоке, зеленом луке, чертополохе, а также о слизнях, жабе, кроте Осоргина написано «наблюдательным автором с любовным вниманием и братским сочувствием — без гордыни — и

в этом особая прелесть книги», — утверждал С.Савельев (С.Шерман) на страницах «Современных записок» (1939. № 68. С. 473). При этом городского человека полемически разоблачают, укоряют нелестными для него сравнениями, тогда как «зеленый мир» погружен «в тихую радость созидания, в жестокую и молчаливую борьбу без разоблачений, поучений и дискуссий» (с. 474). По мнению *В.С.Яновского*, писатель ненавидит и презирает город, цивилизацию, машину и зовет к природе: «Руссо, Толстой, казалось бы, так же понимали и разрешали этот вопрос: надо только увести человека из города и городской культуры, вернуться «к истокам», — и мир и добро воцарятся на земле... Увы, Осоргин в добрую природу человеческого существа, кажется, не верит, он осуждает и высмеивает не только горожанина, наведавшегося к нему на огород, но и... вообще все человеческие особи... Но все же, несмотря на этот скептицизм, разочарованность и даже мизантропию... от книги в общем веет любовью, доброжелательством и какой-то благородной, слегка недоумевающей чистотой» (РЗ. 1939. № 15. С. 197—198).

Подводя итоги «полемики», *Г.Адамович* утверждал, что в своей «скрытополемической книге» писатель ставит «остросовременный вопрос о машине, как помощнице или губительнице человека, вопрос серьезный, волнующий сейчас многие умы. Осоргин на новый лад варьирует тему Руссо... тему первобытного зеленого рая. Рай, правда, измельчал, превратился в небольшой садик с тремя-четырьмя огородными грядками где-то в предместьях Парижа, но обаяние его по-прежнему живо» (ПН. 1939. 5 янв.). Адамович отметил подобное настроение в творчестве Пришвина, противопоставив обоих писателей *М.Горькому* с его мотивом борьбы с природой. Взгляды Осоргина, по Адамовичу, «можно определить приблизительно так: человек, сам по себе, вне природы, — ничто; лишь в согласии с ней находит он свое место в мире, лишь подчинившись ей, он может обрести какую-то правду, не поддающуюся поискам чисто головным». Однако выясняется далее, что Осоргин «не только любит природу, включающую в себя человека; выясняется, что скорее он ее любит отдельно от него, и даже против него. Не устает он повторять, что так называемый "инстинкт" есть подлинная мудрость, в сравнении с которой человеческий разум жалок и ничтожен. Еще энергичнее он доказывает, что события, нас волнующие, не имеют ни смысла, ни значения, что малейшее "происшествие зеленого мира" важнее и существеннее всех наших войн или переворотов». Критик выдвигает возражение, что даже больной человек, что угодно забывший, является тоже природой, ее составной частью. Оставляя все споры и полемику, Адамович заключает: «Книга Осоргина проникнута живой и вольной поэзией, которую оценит и тот, кто не согласен с его стремлениями», с писателем можно разойтись во взглядах, но «нельзя, однако, не чувствовать, что это — художник, с открытым к жизни сердцем... созданный «с душой нараспашку» и с обезоруживающим благородством основных своих порывов».

Т.Г.Петрова

«Времена» (Париж: Б.и., 1955) — книга о детстве, юности, молодых годах писателя. Части публиковались в журналах («Детство» // РЗ. 1938. № 6, 7; «Юность» // РЗ. 1938. № 10; «Молодость» // НЖ. 1942. № 1-5). В ней описывается революционная деятельность писателя, годы эмиграции, возвращение в Россию до высылки из нее в 1922. Законченная в Шабри на юге Франции, книга вышла в свет уже после смерти автора. Произведение включает в себя черты семейной хроники. Прошлое не навевает тягостных воспоминаний: они светлы и жизнерадостны. Повествование о детстве прерывается рассказом о том, как создавалась книга. Оно основывается на воспоминаниях о родной земле, небе, воде, лесах, людях, там живущих, «тенях предков и неслышном зове друзей» (с. 54). «Став писателем, я не написал ни одной книги, где бы символ веры не был высказан языком лучшего и единственного учителя моей юности — русской природы, — в тех пределах, в каких мне этот язык доступен» (с. 54). Образы, картины прошлого использовались писателем в ранее написанных очерках, посвященных родному дому, семье. «У меня нет при себе не только любимых старых вещей... У меня не осталось даже образов жизни, не использованных вразброс по моим книгам и очеркам. Все, что я сейчас пишу, мне кажется уж рассказанным когда-то, по какому-то случайному поводу, — мы так нерасчетливы, бедные

трудовые писатели» (с. 111). Вспоминая гимназические годы, писатель говорит об увлечении русской и зарубежной классической литературой. Среди авторов, заинтересовавших юношу И.Тургенев, Ч.Диккенс, Л.Толстой, И.Гончаров, В.Белинский, Виктор Гюго, О.Бальзак. К этому же времени относится начало его увлечения писательством, напечатание первого рассказа. «Прямо из ребячества я попал в университет», — говорит автор о начале студенчества. В 1905, выпущенный из московской Таганской тюрьмы и приговоренный к высылке в Сибирь — писатель бежал через Финляндию в Италию. В эмиграции он живет газетными статьями, которые посылает в Москву. По возвращении в Москву 22 июня 1916 у него созрела идея романа, названного по одной из московских улиц «Сивцев Вражек». «Только спустя три года, в казанской ссылке были написаны его первые строки» (с. 127). С сознанием неизбежности происшедшего он писал о русской революции. Новые преобразования вызывали негативную реакцию, несмотря на то, что писатель часто повторяет, что ради этого он сам боролся со старым режимом и ни за что не согласился бы на его возвращение. Революция изображается как «хмельной, волшебный праздник»: «Опустели все тюрьмы, бывшие воры выносят на митингах резолюции о своем перевоспитании, приветствуя новую Россию; деревенские делегаты подписывают заявления, писанные для них недеревенскими людьми; рабочие, готовясь к диетатуре, пока делают на заводских станках на продажу зажигалки; ученые пытаются рассуждать, пишут программы, заботливо насаждают в незнакомой им России прекрасно знакомую Европу» (с. 140). О своей судьбе, судьбе своих соотечественников он говорил: «Те, кто бежал тогда из России сначала на юг, под защиту добровольческих армий, потом за границу, никогда не могли понять всей силы и полноты пережитого нами, оставшимися делить судьбу родины» (с. 145). В казанской ссылке он сталкивается со всеми возможными бедствиями: голодом, холодом, расправами ЧК. «Несмотря на на что, наша духовная жизнь была чрезвычайно богата, — или мне это кажется сейчас, по контрасту с копотью прозябания в заграничном русском рассеянии» (с. 174).

Н.Ю.Симбирцева

ОЦУП Николай Авдеевич (1894—1958)

«В дыму» (Париж: Петрополис, 1926) — вторая книга стихов Н.А.Оцупа. Предыдущий его сборник, «Град», вышедший еще в России (Пб.: Цех поэтов, 1921) и переизданный в эмиграции (Берлин, 1923), вызвал ряд негативных откликов критики, закрепив за автором репутацию поэта холодно-рассудочного, слепо следующего формальным канонам акмеизма. Прямая зависимость от поэтики позднего акмеизма и неоклассицизма чувствуется и в сборнике «В дыму», особенно в первых двух разделах, включающих, соответственно, произведения 1922—1923 и 1921—1923, частью написанные еще в России, а частью в Берлине: «Я с винтовкой караулю...», «Как скоро мир преобразили...», «В снегу трещат костры. Январь на бивуаке...», «Дождю не разбудить усталого солдата...», «Где тот корабль? Волна бежит вослед...», «Дон-Жуан» и др. Тексты, помещенные в третьем разделе, в том числе «Есть в одиночестве такая полоса...», «...А все же мы не все ожесточились...», цикл «Канцоны», относятся к 1925—1926 и свидетельствуют о напряженных поисках собственного стиля и темы. Последние стихотворения сборника, в которых звучит мотив взаимопроникновения, прорастания друг в друге двух миров — смутного, туманного земного и непостижимого небесного, не только объясняют смысл заглавия, но и во многом предвосхищают философское содержание зрелого творчества Оцупа.

«У Оцупа есть тема. И, вероятно, будет стиль, — отмечал *Г.В.Адамович*. — В его книге ранние стихи значительно отличаются от позднейших, но все же в ней есть единство. И с этим единством связано то, что она оставляет впечатление истинно поэтическое» (Звено. 1926. 13 июня). Фон большинства стихотворений, отражающих «смятение человека «страшных лет России», — «катастрофы, потрясения, разрыв мировых декораций». «Впереди, — подчеркивал рецензент, точно определяя направление эволюции лирики Оцупа и его жизневосприятия в целом, — любовь, похожая на обожествление какой-то новой Беатриче. Это проходит через всю книгу, и это лучшее, на мой взгляд, что в его книге есть» (там же). В произведениях 1925—1926, по словам Адамовича, ощутимо «влияние *Хо-*

дасевича и отчасти Блока периода "Седого утра", однако «и сквозь влияние ясно видно лицо настоящего поэта» (там же). В.Ф.Ходасевич в «Парижском альбоме» противопоставил Оцупа выпустившему в 1926 свой первый сборник *Ю.К.Терапиано*: «В стихах Терапиано всегда чувствуется холодок расчета. Оцуп его теплее, живее, в нем больше "взлета", — зато он порой и срывается так, как Терапиано, пожалуй, не позволит себе сорваться». Кумиром Терапиано должен быть В.Я.Брюсов, на Оцупа же «сильнее влияет Блок, отчасти Гумилев, а в стихах последних двух-трех лет, — кажется, пишущий эти строки». Но творчество обоих может, по мнению Ходасевича, служить «залогом и обещанием» «грядущего завтрашнего дня» русской лирики — дня, когда она «вновь осознает себя высоким проявлением человеческого духа и достойным, человеческим, не заумным и не недоумным языком вновь заговорит о Боге и человекс» (Дни. 1926. 27 июня). С подобной оценкой был категорически не согласен В.Сирин, который, размышляя о перспективах молодой эмигрантской поэзии, отказывался связывать ее будущее с «претенциозной прозаичностью пресного Оцупа» (Руль. 1927. 19 янв.). Другое замечание Ходасевича, касавшееся «маленькой исторической ошибки» в стихотворении «Я не люблю, когда любовь немая...», задело уже не Сирина, а самого Оцупа, и критику пришлось не только разъяснить суть своих претензий, но и подтвердить, что он считает автора «В дыму» «даровитым поэтом» и не придает значения «пустячному недоразумению» (Дни. 1926. 4 июля).

Г.П.Струве вслед за Ходасевичем построил свою рецензию на сравнении «двух хороших книг стихов» — «В дыму» Оцупа и «Лучшего звука» Терапиано: «Пожалуй, Терапиано больше дает, но Оцуп больше может... Оцуп гораздо меньше отстоялся, он не так уверен в себе, он может иногда написать совсем плохое стихотворение, и часто в его стихотворениях вкраплены плохие строки. Но он больше волнует. Он конкретен, тогда как Терапиано часто отвлечененен. Терапиано — вне времени, Оцуп — весь «под тяжестью недавних лет». Это влияние недавних лет особенно сильно в ранних стихах, разорванных и расхлябанных» (РМ. 1927. № 1. С. 112). «Всего лучше» в сборнике, по убеждению Струве, наиболее поздние произведения, показывающие, что воздействие «сумасшедшей» эпохи Оцупом преодолено. За одно из них — «Не диво — радио: над океаном...» — «можно простить Оцупу все его плохие стихи» (Там же. С. 114). Как значительный шаг вперед по сравнению с «Градом» рассматривал «В дыму» и брат Оцупа *С.Горный* (Сегодня. 1926. 26 июня). С точки зрения *П.М.Бицилли*, называвшего главным достоинством книги отсутствие «бьющих в глаза "приемов"», определяющая «поэтическая тенденция» Оцупа — «усилие освободиться от "литературы"» — становится очевидной, если читать стихи сборника «подряд, начиная с более ранних (слабых) и кончая стихами 1925—6 годов, — превосходными», в которых «задача поэта» выполнена автором до конца (СЗ. 1927. № 32. С. 486—487).

Е.Г.Домогацкая

«Встреча» (Париж: Товарищество «Н.П.Карбасников», 1928) — поэма Н.А.Оцупа, состоящая из шести частей: «Царское Село», «Проблески», «Двадцатый год», «Мираж», «Италия», «Встреча», — каждая из которых представляет собой законченное стихотворение (ч. 2, 3, 6) или лирический цикл (ч. 1, 4, 5). Тема всей книги — путь к мистической встрече с Богом, описанной в заключительных строках: «Миражи и проблески — только предтечи / Того, что сегодня случилось со мной: / С Тобой на земле неожиданной встречи / В суровой и нищей ночи мировой».

Первые критические суждения о поэме появились еще до выхода в свет ее полного издания. Откликаясь на журнальную публикацию раздела «Царское Село» (СЗ. 1926. № 28), *Ю.И.Айхенвальд* писал, что подобное начало «сулит и прекрасное продолжение». «В Царском Селе пересекаются линии биографические и исторические, — отмечал рецензент, — личная жизнь поэта и судьба России, «бледный профиль гимназиста» и образ русского императора, быт и мистика переплелись здесь в какое-то странное единство... И все это Царское Село, биографическое и историческое, одинаково исчезает, как марево мерцает, в медленном и плотном дыму, который донесся до него от кровавых полей войны и революции» (Руль. 1926. 28 июля). *Г.В.Адамович* обнаруживал в стихах «Царского

Села» свидетельство существенной эволюции «творческого образа» автора, научившегося смотреть на реальность «не жмурясь и не отворачиваясь»: «Надо прислушаться к мужественному голосу Оцупа, и сейчас он вправе требовать внимания. Это один из тех немногих поэтов, которые рано или поздно вознаграждают слушателя за доверие к себе» (Звено. 1927. 20 февр.). Противоречивой оказалась реакция Адамовича на отдельное издание «Встречи». Назвав «прелестную поэму» Оцупа «одной из самых удачных вещей в нашей поэзии за последние годы», критик подчеркнул ее несоответствие канонам заявленного жанра. Пренебрегая внутренней логикой «большой формы», автор, по словам Адамовича, «искусственно соединил — или даже подогнал одно к другому — несколько десятков стихотворений». Строго говоря, книга построена по законам лирического сборника — в ней «есть, пожалуй, единство дневника», но нет художественной целостности поэмы и нет «единого замысла», хотя отдельные части «сами по себе очень хороши: эти легкие, точные, чистые, сильные, суховатые стихи идут безупречным ходом» (Звено. 1928. № 3. С. 123). К числу «особенностей оцуповской манеры», сказавшихся и в «quasi-поэме», рецензент отнес «перебои стиля», «постоянное смещение плоскостей временных и пространственных». Заключительный фрагмент «Встречи» он выделил как «наиболее живые стихи из всех написанных Оцупом» (Там же. С. 124). С точки зрения *Ю.К.Терапиано*, произведение служит «развитием основной темы» Оцупа, прозвучавшей уже в сборнике «В дыму»: «Мир представляется Оцупу в двойственном, взаимно проникающем друг друга, бытии двух начал: земного и постоянно прорывающегося сквозь видимые формы мира духовного... Недостижимость, недовоплотимость этого высшего смысла и обуславливает то, что рассеянная среди форм видимого мира душа неудержимо тянется вверх к ведомому, но не видимому; поэтому печаль, как "осеннее солнце", освещает мир видимый». Подчиненные «основной теме» и проникнутые «общим настроением», фрагменты поэмы «тем не менее не слиты в одно целое». Хотя Оцуп «хорошо владеет стихотворной формой», хотя его «скупой, несколько затрудненный, неяркий и не стремящийся к блеску стих бывает подчас пронзителен» и хотя во «Встрече» «есть просто прекрасные места», «та двуплановая связь, которая должна соединить в одно целое все части поэмы», временами — главным образом во втором и третьем разделах — «становится трудно уловимой» (Новый корабль. 1928. № 3. С. 60). Книга «интересна как попытка найти некую форму лирической поэмы, что скорее намечено, чем осуществлено» (Там же. С. 62). В отличие от Адамовича и Терапиано *П.М.Бицилли*, разбирая «Встречу», не только приветствовал стремление автора возродить сюжет, но и утверждал, что успех «прекрасной поэмы» Оцупа, заслуживающей «подробного стилистического анализа», предопределен удивительно точным построением. Особенно выразительным представлялся критику контраст между «легкими, беглыми, мелькающими» ямбами первых пяти частей и «тягучими, густыми, широкими» трехдольными строками финала, а также внезапность конца: «Следовало бы показать, как из этих стилистических противоположностей возникает единство, как этот ряд коротеньких стихотворений соединяется в подлинную поэму, вскрыть весь тщательно скрытый и хитрый расчет, с каким возведено это миниатюрное, столь замысловатое в своей стройности и кажущейся простоте здание» (СЗ. 1928. № 35. С. 542). Высоко оценили книгу *Г.П.Струве* (Россия. Лит. прилож. 1928. 11 февр.) *И В.Ф.Ходасевич*, отметивший «точность, но не сухость рисунка» и «способность показать, но не рассказать» (В. 1928. 8 марта). Рецензент рижской газеты «Сегодня», сравнив «Встречу» со сборниками «Град» и «В дыму», сделал вывод, что «техника» Оцупа «стала выше, лучше, уверенней и тоньше», а «настроения — призрачней». В произведении, по мнению критика, слышен «мотив растерянности перед миром и в мире»: это «исповедь неприкаянной души, неясных тревог, стремлений без твердой цели» и одновременно «поэма о найденной примиренности» (Сегодня. 1928. 4 февр.; подпись: Р.).

Е.Г.Домогацкая

«Беатриче в аду» (Париж: Дом книги, 1939) — роман, ставший первым и единственным серьезным опытом Н.А.Оцупа в области художественной прозы. Суть замысла произведения раскрывается уже в заглавии и в эпиграфе, взятом из «Божественной ко-

медии» Данте: «И мне она: от низости и страха, / Я так хочу, освободись отныне» (Чистилище. Песнь 33). Фоном действия служит Монпарнас, центр притяжения русской артистической молодежи в Париже. Три героя — художник Валентин Ртищев и литераторы Вадим Бобров и Павел Борецкий — ведут богемное существование, не обременяя себя поисками высоких идеалов и все глубже погружаясь в «ад» безверия и цинизма. Путь к духовному возрождению открывает им встреча с Дженни Лесли — красавицей, талантливой актрисой и глубоко нравственным человеком. Ради спасения души Ртищева современная Беатриче соглашается выйти за него замуж и отказывается от блистательной карьеры, но в финале внутренне преобразившийся герой кончает жизнь самоубийством, не вынеся «двух потрясений, которые в одну неделю заставили его принять жребий неразделенной любви и новую, окончательную жертву Дженни» (с. 245). В определенной степени роман биографичен. Прототипом Дженни Лесли стала жена Оцупа и Беатриче его поэзии Диана Александровна Карен. Чертами автора наделен Ртищев и отчасти Бобров, узнаваемы и другие персонажи. Однако главным для писателя было не воссоздание реальных жизненных коллизий, а воплощение его излюбленной мысли о спасении грешного мира женщиной, олицетворяющей добро и суд и ведущей к праведности и вере.

П.М.Бицилли видел в книге прежде всего «неожиданный и удачный своего рода литературный эксперимент, свидетельствующий, сколь условна теория отмирания литературных жанров, стилей, средств экспрессии: ибо формально "Беатриче" может быть датирована временами "чувствительно-воспитательного", или "философского" романа». Этой жанровой форме, популярной в первой трети XIX в., соответствует и тема произведения — «нравственное падение и возрождение при содействии женского начала» (РЗ. 1939. № 19. С. 202). И хотя реализация авторских теорий далеко не всегда убедительна, а сами они порой вызывают недоумение, книга важна как «литературный факт, отнюдь не случайный и не стоящий особняком, возрождения «интимного жанра», служащего в свою очередь симптомом явления более общего: неизбежного, в моменты культурного кризиса, роста настроений, которые принято называть романтическими» (Там же. С. 203).

Остальные рецензенты оценили роман крайне невысоко, особенно с точки зрения формы. Неудачей счел его даже *Г.В.Адамович*, неизменно благожелательно отзывавшийся о сочинениях Оцупа. «При чтении "Беатриче в аду", — отмечал он, — вопрос о форме и сущности настойчиво "сверлит" сознание, а к концу становится даже чем-то вроде навязчивой идеи». В книге «очевидно наличие подлинного содержания», история духовного «возвышения» Ртищева и Боброва подкупает «правдивостью и искренностью», но «романтическая форма расходится с замыслом, разжижает его, даже предает его»: «Автору она не свойственна, он ею стеснен и связан». Дженни «ускользает от него», «не распространяя вокруг себя того света, который ей приписан», ибо основная идея «Беатриче» «требует не логических доводов, а музыкального внушения», то есть средств не романа, а поэмы. В настоящем же своем виде произведение неубедительно: «моральное одушевление» поразило Оцупа «художнической слепотой», заставив «забыть о стиле, о композиции, о ритме, о всем, что прежде делало его артистом!» (ПН. 1939. 6 июля). Сходное мнение высказал и С.Савельев (С.Г.Шерман). Форма романа, подчеркнул он, «поражает беспомощностью почти дилетантской», диалоги вялы и длинны, герои — «не живые люди, а условные носители эмигрантских настроений и пороков», однако в замысле «есть нечто новое, для эмигрантской литературы неожиданное и по-своему знаменательное» — «искренняя, местами волнующая тоска по воплощенной чистоте, по Беатриче» (СЗ. 1940. № 70. С. 282). Это значит, что книга написана все же «не напрасно»: «Изображен в ней не дантовский ад, а эмигрантско-монпарнасский, более близкий к передоновскому... По аду и Беатриче. Но тяга к ней чиста, глубока и искрення» (Там же. С. 283).

Самый категоричный из появившихся в печати отзывов принадлежал *Ю.В.Мандельштаму*, которого задели необоснованно резкие, на его взгляд, выпады Оцупа против реальных обитателей Монпарнаса. Хотя, по убеждению критика, нравы «русской литературной среды» действительно заслуживают сатиры, Оцуп сгущает краски: «он не высмеивает, а негодует и бичу-

ет», создавая о Монпарнасе «фантастически неправильное представление» и лишь дополняя своими несправедливыми филиппиками «картину литераторской мелочности и злобы». Между тем «в «монпарнасской атмосфере» — вернее, в отсутствии атмосферы — Оцуп повинен больше всех», ибо «в эпоху "Чисел" многие из "молодых" группировались именно вокруг него». В целом же, утверждал Мандельштам, «Беатриче в аду» является «опытом, несомненно, неудачным»: «такого срыва мы даже не ждали от этого не слишком вдохновенного, бескрылого, но в основе своей подлинного поэта». Иронизируя над «примитивными» диалогами, вялой фабулой, нежизненными персонажами и особенно над «метафизическим» смыслом романа, Мандельштам решительно опровергал позицию Адамовича: «Все это — обще и беспомощно до крайности, как по замыслу, так и по осуществлению. Невозможно согласиться с Адамовичем, что между «содержанием» и «формой» у Оцупа разрыв; нет, беспомощная форма вполне соответствует неубедительному содержанию. Охотно допускаю, что личные чувства автора, послужившие материалом для романа, подлинны и для самого очень значительны. Но они даже в малой степени не преображены творческим переживанием, которое одно только могло придать им убедительность» (В. 1939. 21 июля).

Е.Г.Домогацкая

«Дневник в стихах: 1935—1950» (Париж: Б.и., 1950) — поэтическое произведение, над которым Н.А.Оцуп работал в течение полутора десятилетий. Центральная сюжетная линия выстраивается вокруг реальных обстоятельств биографии автора и его второй жены — «живой Музы» и «Беатриче» всего его зрелого творчества («Я пишу без плана. Ты — мой план...»). В каждой из трех частей определены хронологические рамки действия: 1935—1939, 1940—1945, 1945—1950. Несмотря на это, книга лишена четкой повествовательной структуры и представляет собой скорее цепь воспоминаний и размышлений на общественно-исторические, религиозно-философские, литературные и сугубо личные темы, чем классический фабульный роман в стихах. Однако еще менее она похожа на характерные для XX в. лирические заметки или отрывочные, импрессионистически размытые «интимные автобиографии». Написан «Дневник» чрезвычайно редкими в новейшей русской поэзии строфами — одическими, или ломоносовскими, десятистишиями, причем с необычной рифмовкой (по схемам аБаБвГвГдд и АбАбВгВгДД вместо традиционных АбАбВВгДДг и аБабввГддГ) и не ямбом, а пятистопным хореем.

Принимая во внимание сложность решаемой автором поэтической задачи, даже те критики, которым жанровый эксперимент Оцупа не показался успешным, признали его грандиозный труд «подвигом». «Срывов у Оцупа больше, чем удач, занять читателя он и не пытается, и читатель часто в раздражении готов отбросить книгу. В целом — вещь неудачная, но неудача эта почетная, за ней чувствуется внутренняя серьезность и глубина», — утверждал *Г.П.Струве* (1996. С. 218). *Ю.П.Иваск*, называвший «Дневник» «памятником последнего полувека», был убежден, что «энциклопедичность» оправдывается здесь «историзмом и эклектизмом» самой эпохи. «Поэтические срывы в такой большой книге стихов неизбежны. Но есть мастерство во многих ее десятистишиях — лэ» (НЖ. 1951. № 27. С. 324). Безоговорочное восхищение оцуповским «опытом религиозно-экзистенциальной философии в стихах» высказывал *В.Н.Ильин*: он оценил книгу как «удивительное и единственное в своем роде, крайне опасное, но вполне удавшееся по форме блестящее произведение» (В. 1965. № 161. С. 45). «Помимо чрезвычайной культурности, темпераментности, ума и, подчас, то едкого, то сердечного юмора, этот "Дневник в стихах" представляет настоящее чудо стихотворческой техники, — считал критик. — Основной его лейтмотив серьезен и безулыбчив, даже загадочен. И в этой загадочности — главная прелесть "Дневника"» (Там же. С. 51). По мнению П.Тверского, рискованный путь «разрушения формы во имя мысли, анализа душевной сферы» требует от поэта прежде всего внутренней глубины и значительности. Текст «Дневника», выдержанного «в умышленно разговорном, небрежно-интимном тоне», несомненно, труден для восприятия: книга «задыхается в переполненности содержанием, часто ограничивается нераскрытыми намеками, набита до отказа нарочитыми прозаизмами и подчеркнутым "варваризмом" стиля, построена на ассо-

циациях», непонятных при отсутствии у читателя «некоторых "минимумов" исторических, философских, литературных и общекультурных знаний» (Грани. 1951. № 11. С. 179—180). И тем не менее произведение вызывает интерес, поскольку «монолог автора» становится здесь еще и «голосом поколения, эпохи, страны»: «В причудливом, смелом сочетании разнородного материала... рождается единство этой большой книги... она есть своеобразнейший человеческий документ, не «описывающий», а обнажающий смятенные противоречия и разлад внутреннего мира, одновременно намечающий вехи духовного синтеза одного из наших современников, его и, вероятно, многих из нас Апокалипсис жизни». Утверждение идеала действенной любви определяет философскую суть «Дневника» и позволяет видеть в нем некое свидетельство «начинающегося внутреннего обновления уже нашего века». «Надо полагать, что подражаний такому жанру быть не может, — заключал рецензент, — ибо только наличие подлинно духовной личности и соответствующего автобиографического материала в состоянии оправдать, как в данном случае, торжество материала над формой. И в этом — уже просто литературном — аспекте книга Оцупа тоже заслуживает внимания и займет свое место в высоком ряду творческих исканий русских поэтов» (Там же. С. 180).

С точки зрения О.Н.Можайской, Оцуп, избравший сложную для «неискушенного читателя» стихотворную форму и непривычный тон «беседы-исповеди», оказался истинным «новатором» и «революционером» и в смысле стиля, и в плане идейного содержания книги, скрытая динамика которой заключена в объяснении «всего мировоззрения» автора (В. 1960. № 104. С. 105—106). Важно, что «личная драма» вплетается здесь «в драму мировую», приобретая иное звучание и наполняясь общефилософским содержанием (Там же. С. 108). Это делает произведение «не просто исповедью кающегося писателя, как были, например, исповеди Руссо или Толстого», а «настоящей мистерией», «повестью о жизни и смерти, о гибели и спасении» (Там же. С. 113). Заключительные же строфы «Дневника» относятся, по словам Можайской, к числу «самых чистых и нежных» стихов о любви, когда-либо написанных на русском языке.

Е.Г.Домогацкая

«Три царя: Драма в стихах» (Париж: Б.и., 1958) — библейская драма на сюжеты Книги Царств, изданная незадолго до смерти Н.А.Оцупа. Произведение распадается на три самостоятельных, композиционно законченных части. Каждая из них содержит историю деяний одного из ветхозаветных царей: первая часть посвящена Саулу, вторая — Давиду, третья — Соломону. О.Н.Можайская относила «Трех царей» — наряду с «Дневником в стихах» — к числу «самых значительных» творений Оцупа (В. 1960. № 104. С. 105). *В.Н.Ильин*, останавливаясь на разборе «библейско-символической трилогии», называл ее «шедевром нашего времени», заслуживающим «специальной монографии», «настоящим перлом как по форме, так и по содержанию» (В. 1965. № 161. С. 45, 47). Главными достижениями автора Ильин считал продуманность подхода к трудной теме, глубину и актуальность философских обобщений, а в собственно литературном отношении — возрождение традиций «эллинизма», связанных в русской драматургии прежде всего с трагедиями И.Ф.Анненского и *В.И.Иванова*. Восприятие этих традиций не помешало Оцупу воплотить «иудейский» дух ветхозаветных сюжетов: «В «Трех царях» образы и дионисическое кипение — иудейские. Замысел, форма и культура — эллинские» (Там же. С. 48). В драме, подчеркивал критик, есть места более и менее удачные, но «срывов нет и труднейшая литературно-поэтическая и мыслительская задача решена с честью» (Там же. С. 50). Книга безусловно интересна и для театра: «Помимо самого текста как произведения литературно-драматического искусства здесь много нового в смысле чисто техническом в области театрально-постановочных возможностей, для которых «Трилогия» раскрывает блестящие перспективы» (там же).

Е.Г.Домогацкая

«Жизнь и смерть» (Париж: Б.и., 1961. Т. 1—2) — издание лирического наследия Н.А.Оцупа, задуманное им самим, но осуществленное посмертно его вдовой

Д.А.Оцуп. Сборник открывают материалы об авторе: биографическая справка, заметка А.Мазона «Mort du poète Nicolas Otzoupe» и мемуарно-критический очерк К.Д.Померанцева «Духовный облик Николая Оцупа». Поэтические тексты, вошедшие в «Жизнь и смерть», охватывают период с 1918 по 1958 и располагаются в хронологическом порядке. В первых двух разделах помещены стихотворения 1918—1923 и 1924—1926, значительная часть которых включалась в книги «Град» и «В дыму»; далее следуют поэмы «Дон-Жуан» и «Балтийский песок», а также фрагменты из «Встречи». Содержание остальных семи разделов («1927—1929», т. 1; «1930—1934», «1935—1939», «1940—1945», «1946—1956», «1957—1958», «Предсмертные стихи: 16—27 декабря 1958», т. 2) составляют произведения, печатавшиеся только в периодике — до войны в основном в «Современных записках» и «Числах», позже в «Новом журнале» и «Опытах» — либо не печатавшиеся вовсе.

Вместе с вышедшими в том же году книгами литературно-критической и мемуарной прозы Оцупа — «Современники» и «Литературные очерки» — двухтомник составил своего рода собрание сочинений, дающее возможность проследить весь путь творческой и духовной эволюции автора. Попытка такого обобщающего анализа была предпринята, в частности, Н.И.Ульяновым, рецензировавшим три названных издания сразу. С их страниц, отмечал критик, на читателя глянуло «лицо многодумное, со следами былого жизненного опыта», умудренное «изгнанничеством». Оцуп оказался фигурой более содержательной, чем считалось прежде: «Пока над ним тяготело обвинение в эстетстве, пока стихи и статьи его были разбросаны по журналам и отдельным изданиям, патриотизм его оставался в тени; только собранные (хотя и не полностью) вместе они представили образ глубоко страдающего вдали от родины изгнанника» (НЖ. 1961. № 66. С. 290—291). Главной особенностью его поэзии явилось, на взгляд Ульянова, удивительное внутреннее благородство: «Душевный мир его настроен на холодноватый, аристократический, но всегда высокий лад» (Там же. С. 288). Сходной точки зрения придерживался и *А.В.Бахрах*, подчеркивавший, что Оцуп «всегда и при всех обстоятельствах оставался поэтом, притом поэтом возвышенного склада». Вот почему в его творчестве «затаенные иронические ноты» постепенно подавлялись, «и на смену приходила, накатывалась, росла некая тревога, беспокойство за мир, за всех тех, кто окружал поэта». «Паладин», «верный рыцарь» акмеизма, Оцуп, по утверждению Бахраха, представлял «именно то течение, которое неразрывно связано с большой дорогой русской поэзии»: «Эта преемственность от классической русской поэзии сказалась у него не только в ранних — пускай еще не вполне самостоятельных — стихах, но и во всем его творчестве» (Мосты. 1962. № 9. С. 206). Статью под названием «Биография души» посвятила разбору двухтомника О.Н.Можайская. Она констатировала, что на рубеже 1920—1930-х в мироощущении автора начал происходить «перелом», который яснее всего выразился в отношении к искусству (В. 1965. № 161. С. 61). Для молодого Оцупа, пишет Можайская, поэзия была только «ремеслом», хотя и тогда он не считал ее «самоцелью» или «спасением от скуки». В зрелые же годы он видел в ней «голос совести» и «оправдание жизни», «возмездие» и «вечный суд» (Там же. С. 63—64).

Действительно, в 1930—1950-е тема творчества приобретает у Оцупа новое звучание, сопрягаясь с центральной для него в этот период темой духовного «подвига», самопреодоления и суда над собой. Обнаруживая истоки истинной поэзии исключительно в религиозном мировосприятии и говоря о своей готовности к «труднейшей — духовной — войне», к «очистительному бою» за веру, Оцуп противопоставляет акмеизм и «персонализм», держащиеся «на великих устоях», безбожному эстетизму и нигилизму большинства современников («Современникам»). Творчество для Оцупа немыслимо и без служения России, оторванность от которой он называет «великой утратой»: «Мне трудно, потому что я ее поэт, / И для меня судьбы не может быть и нет / Достойнее и более желанной, / Чем ей полезным быть в работе неустанной / Над словом, над собой...» («Мне трудно без России»). Однако любую «форму плена», кроме плена религии, «выбранного добровольно» («Есть свобода — умирать...»), Оцуп считает губительным для вдохновения, а потому свобода в изгнании кажется

ему лучшей участью, чем духовное рабство на родине. Особое место в структуре сборника занимают «предсмертные стихи». Их лейтмотив — тема страха перед неизбежным, исцеляемого любовью и верой и разрешающегося в итоге благоговейным смирением перед волей Творца.

Е.Г.Домогацкая

«Современники» (Париж: Coopérative étoile, 1961) — сборник литературно-критических и мемуарных работ Н.А.Оцупа, изданный его вдовой. Открывает книгу раздел «Петербургские воспоминания», объединяющий очерки 1920—1930-х: «Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский)», «Н.С.Гумилев», «Пролеткультовцы и серапионы», «Всемирная литература» и «Роза», «Встреча с Федором Сологубом», «*Андрей Белый* (К 50-летию со дня рождения)», «Сергей Есенин», «Е.Д.Поливанов (На дне советской богемы)», «Корней Чуковский», «*Евгений Замятин*», «*Виктор Шкловский*», «*П.П.Потемкин*». Все они, кроме первого, основанного на впечатлениях гимназических лет, посвящены событиям и персонажам литературной жизни 1918—1921 — периода, когда Оцуп начал сотрудничать в петроградском издательстве «Всемирная литература», сблизился с Н.С.Гумилевым, стал участником «Цеха поэтов». Как подчеркивал позже *А.В.Бахрах*, «двумя плюсами, между которыми простирался духовный опыт Оцупа», долгое время были Бергсон и Гумилев (Мосты. 1962. № 9. С. 204). Неудивительно поэтому, что лидер акмеизма оказывается не просто героем специального очерка — одного из лучших в книге, — но и вообще центральной фигурой оцуповских мемуаров, пестрящих упоминаниями о Гумилеве, отсылками к его мнениям, замечаниями об исключительности его «героической судьбы и литературной роли» («Евгений Замятин». С. 97). Именно анализируя эстетическое кредо «мэтра», Оцуп высказывает собственные взгляды на искусство. Так, сравнивая Гумилева с главой формалистов В.Б.Шкловским, он утверждает: «Тот и другой считали, что писанию стихов и рассказов можно выучиться, но между этими писателями была разница в самом существенном. Для Гумилева поэзия была священным делом. Овладение «техникой» было для него только средством. Для формалистов же поэзия была всего лишь суммой технических приемов» («Виктор Шкловский». С. 105).

Второй раздел книги представляет Оцупа-критика и Оцупа-редактора. Собранные здесь материалы освещают его деятельность в «Числах». В начале раздела помещены выдержки из печатных отзывов о журнале, явившемся, по словам *Ю.К.Терапиано*, «действительно отправной точкой» для целой группы «молодых парижан» (с. 122), а также редакционное вступление к № 1, принадлежавшее перу Оцупа и наметившее направление и программу издания. Далее следует одна из важнейших его работ — «"Серебряный век" русской поэзии», — где символизм и акмеизм рассматриваются в контексте истории отечественной культуры. Заключительный фрагмент этого текста, ставший ответом на статью *Г.В.Адамовича* «Стихи» и впервые опубликованный в 1933 (Числа. № 7/8), отражает поиски некого «оправдания» «современной послеблоковской поэзии» (с. 140) и содержит размышления о сути «серебряного века искусства» и о природе его «героизма» (с. 136—137). На остальных страницах, написанных уже после войны, Оцуп доказывает правомерность употребления понятия «серебряный век» «для характеристики модернистической русской литературы» (с. 127), напоминая попутно, что именно он предложил использовать термин подобным образом. Сопоставление пушкинского «золотого» века и эпохи модернизма — двух периодов «величайшего духовного и художественного подъема», проходящих «под знаком катастрофы» (с. 131) и отличающихся «высоким трагическим напряжением» художественного творчества, его «пророческим усилием» (с. 127), — дополнено рассуждениями о «гибельной судьбе русских поэтов», трагизм которой в изгнании усугубляется необходимостью выбора между острым чувством ответственности перед родиной и органическим неприятием царящей там «несвободы и неправды» (с. 134). В том же разделе книги воспроизведены существенные для определения позиции Оцупа эссе «Из дневника» (Числа. 1930. № 2/3; 1934. № 10), «О поэзии и поэтах» (Числа. 1932. № 6), «О поэзии и поэтах в СССР» (Числа. 1933. № 7/8), «Клим Самгин» (Числа. 1933. № 7/8) и ряд более мелких заметок и рецензий 1930—1940-х: «Анри Бергсон», «О культуре Италии»,

«Героический период кубизма», «В потоке света», «Писатель для взрослых», «О "Тютчеве" и Тютчеве».

Оценивая «Современников» и «Литературные очерки», Н.И.Ульянов назвал Оцупа «одним из самых интересных лиц в умственной жизни русской эмиграции», особо подчеркнув его умение говорить о людях «без красного словца со сдержанностью исключительной»: «Тщетно искать у него личные выпады, намеки на резкость, на грубый полемический тон» (НЖ. 1961. № 66. С. 288—289). При этом, о ком бы ни шла речь, Оцуп, по мнению критика, не сторонится «жестоких истин» — и здесь лучшим примером может служить «трезвость» его суждений о Гумилеве (имеется в виду прежде всего пассажи о том, что стихи Гумилева и Блока «не одинаковы по качеству». — «О поэзии и поэтах». С. 162). Значение книги определяется, на взгляд Ульянова, не только сугубо литературным, но и патриотическим опытом автора. «Зачарованный» неповторимым ароматом родной словесности, Оцуп обнаруживает причину «недуга» эмигрантского искусства в «отрыве от народной стихии» и дает ясный ответ на вопрос, «без чего нельзя отстаться русским и без чего Россия — не Россия»: «Она погибнет в тот день, когда исчезнет русская культура и русский язык» (Там же. С. 292).

Е.Г.Домогацкая

«Литературные очерки» (Париж: Coopérative étoile, 1961) — сборник критической прозы Н.А.Оцупа, изданный его вдовой и продолжающий книгу «Современники». Содержание сборника составили работы 1940—1950-х: фрагмент диссертации о Н.С.Гумилеве, за которую автор получил докторскую степень в Сорбонне в 1951, статьи «Ф.И.Тютчев», «Лицо Блока», «М.А.Шолохов», «Сатана и Демон», «Миф Владимира Маяковского», «Свобода творчества», «Гуманизм в СССР», «Венец Пастернака», «Апокалипсис», а также два программных текста, где обосновывалась концепция нового идейно-художественного течения, выдвинутая Оцупом в качестве современной альтернативы утратившим свою актуальность принципам акмеизма, — «В защиту одного литературного манифеста» и «Персонализм как явление литературы». Персонализм в понимании автора воплощает «не эстетизм, а интегральность», иначе говоря, представляет собой некий способ соединения искусства с жизнью, освященный христианской духовностью и идеей высокого поэтического служения; он «позволяет только одно насилие: над собой», причем речь может идти исключительно о самоограничении «во имя веры» (с. 146—147). Внутренним стержнем течения, обеспечивающим его потенциальный масштаб, является противостояние любым формам упадничества и нигилизма в русской и западноевропейской культуре. «Главная задача персонализма как литературной школы, — подчеркивал Оцуп, — предложить действующим поэтам, вместо сделавшего свое дело акмеизма, дать опору в утверждении нового стиля поэзии и жизни, неразрывно связанных для персоналиста в одно, а поэтам европейским напомнить о необходимости организовать сопротивление климату экзистенциализма,. поскольку он упивается чувствами ужаса и тоски, с якобы предельной искренностью отражаемыми и в искусстве, и в приблизительной полурелигии» (с. 125).

Несмотря на «неровность» состава, о которой говорил *А.В.Бахрах* (Мосты. 1962. № 9. С. 208), книга была высоко оценена критиками. По мнению *В.Н.Ильина*, том отмечен «свойственной автору талантливостью, проницательностью и знанием дела», а кроме того, «важен личными и живыми впечатлениями» (В. 1965. № 161. С. 55, 45). Особо Ильин выделял «великолепный» очерк о Блоке, «взятый в адекватном поэту тоне и на должной, то есть очень большой глубине» (Там же. С. 55), эссе о Маяковском, содержащее несколько блестящих мыслей (в частности, о некрасовских влияниях в его творчестве), и статью о Тютчеве, выгодно отличающуюся от невыразительных тютчеведческих штудий последнего времени. Н.И.Ульянов рассматривал критические работы Оцупа не столько с литературной, сколько с культурно-общественной точки зрения, отводя им некую роль в «деле национального возрождения»: «Смелость высказываний делает Н.А.Оцупа одним из борцов с призраками прошлого, заступающими нам путь» (НЖ. 1961. № 66. С. 290). Принципиально важными представлялись Ульянову вошедшие в сборник заметки о писателях метрополии и о проблемах творчества в условиях политической и духовной несвободы: «Никто, мне

кажется, не взял более верного тона в отношении литератур советской и эмигрантской, чем Оцуп... Обе эти литературы страдальческие. Одной не хватает свободы, другой народной стихии» (Там же. С. 289). Остро переживаемую «трагедию свободы творчества» рецензент считал главной темой Оцупа, определяющей его «подлинную значительность»: «Я вряд ли ошибусь, если скажу, что это был один из самых свободолюбивых писателей» (там же). Суммируя впечатление от «Литературных очерков», «Современников» и «Жизни и смерти», Ульянов заключал: «Николай Оцуп был выдающимся человеком. Вместе с такими, как *Муратов*, *Ходасевич*, *Вейдле*, он представлял мозг эмиграции. Не одной только ее артистической части. Нам теперь видно, что подлинно политическое значение за границей имела ушедшая в изгнание русская культура. Страдать за нее, размышлять над ее судьбой, заботиться о продлении ее жизни — есть миссия политическая» (Там же. С. 292).

Е.Г.Домогацкая

П

ПАНТЕЛЕЙМОНОВ Борис Григорьевич (1888—1950)

«Зеленый шум» (Париж: Подорожник, 1947) — первая книга прозы писателя. Сборник включает повесть «Орлята», носящую автобиографический характер, а также десять рассказов: первые два рассказа из цикла «Приключения дяди Володи» — «Святый Владимир» (впервые — Русский сборник. Париж, 1946) и «На Муромке», цикл «Урман» («Беглый», «Болотный житель», «Медвежья», «Закон тайги», «Бог лесной»), «Молодые глаза», «Родная дорога», «Зима».

В своей рецензии *Н.А.Тэффи*, отмечая стилистическую самобытность, точность слова, умение создавать лаконичными средствами яркие характеры, писала: «Запомним это имя, о нем будут много говорить» (Новоселье. 1948. № 37/38). Почти все произведения сборника связаны с Сибирью, откуда родом Пантелеймонов, и поэтому проникнуты живым чувством, ощущением слияния человека и природы. *А.М.Ремизов* писал в «Мышкиной дудочке» (1953): «"Святый Владимир", с чего и пошел Пантелеймонов, письмо синтетическое: две Грамматики — волной катятся по страницам — живая речь "сказа" и школьная "Мелетия Смотрицкого". Да и как же иначе: при всей переимчивости и таланте нужна большая работа слить эти две волны. "Святый Владимир" по своей теме наверняка: у кого не было дяди Володи? Или кто вычеркивает из своей жизни свои детские годы — чистоту и веру?.. И все страницы других рассказов, где дядя Володя, а с ним вся природа, живут своей детской правдой, безо всякого натужного или простецкого модерна... Дядя Володя — Пантелеймонов. И как было не полюбить Дядю Володю... Я уверен, его полюбил бы и *М.А.Осоргин* — огородник, и М.М.Пришвин — Лесовой Чародей, и Е.В.Дриянский — дремучий охотник». Главу книги, посвященную Пантелеймонову, Ремизов заключает обращением к своему герою: «Борис Григорьевич! По вашим глазам, вы шли дорогами Пришвина и Дриянского, это ль не честь и богатая доля! Ваши картины не потускнеют, их будут хранить — кому дорого русское слово. И теперь, какие леса и какую зарю вы видите не вашими, а этими глазами живого открытого сердца?» (Цит. по: Литературная учеба. 1997. № 2. С. 107).

Тэффи писала в своих воспоминаниях «Мой друг Борис Пантелеймонов» (1951): «Вышла его первая книга. "Зеленый шум". Книга — моя крестница. Печать приняла ее исключительно хорошо. Кое-кто из наших "молодых" писателей, печатавшихся не менее двадцати лет, очень обиделся на восторженные отзывы, на профессоров, отметивших язык Пантелеймонова, на мою хвалебную статью» (Цит. по: Слово. 1992. № 12. С. 60—61). В своих воспоминаниях Тэффи приводит и следующую оценку рассказа «Родная дорога»: «Его маленький рассказ "Родная дорога" меня, внимательно следившую за каждой его строчкой, даже удивил. А *Бунин* сказал автору: «Не стоит писать такие вещи. Кто их оценит по-настоящему? Многие ли?» (Там же. С. 60).

Г.Адамович сказал о сборнике «Зеленый шум»: «Книга должна прийтись по душе тем, кто утомлен или раздражен безвыходно-трагической суетой наших дней: заботами, тревогами, сомнениями, опасениями, обступившими нас со всех сторон» (Цит. по статье: Трубилова Е.М. Молодой писатель Б.П. // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 137).

Ст.С.Никоненко

«Звериный знак» (Париж: Подорожник, 1948). Сборник включает окончание цикла рассказов «Приключения дяди Володи» («Слово о дяде Володе», «Большая Елань», «Избрание на царство Михаила Феодоровича», «Звериный знак», «Святое озеро», «Дядя и жизнь»), рассказы «Ванда» и

«Вальс», а также первую часть повести «Маклаево братство».

Как и предыдущая книга, «Звериный знак» был встречен столь же доброжелательно. В.Александрова в обзорной статье «Художественная проза в эмиграции» (НЖ. 1949. № 21. С. 298—300), сравнивая книгу с произведениями *Б.Зайцева*, писала: «Внешне как будто совсем о другом, не связанном с этой неповторимой пастелью провинциальной России, написана книга Бориса Пантелеймонова... Иная и ритмика языка — подтянутая, упругая, подчеркнутая короткой, точной фразой, напоминающая словесный узор *Евгения Замятина*. Но стоит отдаться ритму пантелеймоновского языка, и он таинственными путями переходами приведет читателя в "Тишину" поисков не только Зайцева, но и многих славных его предшественников» (с. 298). С симпатией отзывается она о цикле, начатом в первой книге писателя: «Приключения дяди Володи» являются продолжением рассказов, помещенных в сборнике "Зеленый шум" и пронизаны той же светлой радостью пройденного пути в далекое детство и в мир доброго чуда, которая кажется характерной чертой творчества Пантелеймонова» (с. 299—300). Особое внимание уделяет рецензент повести «Маклаево братство». Приведя фрагмент из письма Льва Толстого Н.Н.Миклухо-Маклаю: «Меня умиляет и приводит в восхищение в вашей деятельности то, что человек везде человек, т. е. доброе, общительное существо, в общении с которым можно и должно входить только добром и истиной, а не пушками и водкой, и вы доказали это подвигами истинного мужества», Александрова пишет: «Этот отзыв Л.Толстого раскрывает словами смысл того поэтического образа, который создал, вернее воссоздал Пантелеймонов в своем "Маклаевом братстве", описывающем второе путешествие Миклухо-Маклая в Новую Гвинею на корвете "Витязь"... Автор думает, что заблуждения человека схожи с переживаниями ученых: "Так в дебрях высшей математики забывают элементарное счисление". "Сбившись со счета, возвращаемся к начальному. К зверю и первому человеку. Начинаем искать понимания себя в отдаленном". Поиски привели к единственному случаю в мире, когда дикарь и белый встретились, как равные, жили вместе и кончили любовью. Белого звали Миклухо-Маклай. "Его жизнь среди дикарей — правдивая повесть. Повесть каменного века, удивительно честная, как непреложно честен был этот святой от науки". Пантелеймонову удалось показать в своей повести даже больше: его Миклухо-Маклай — воплощение духа русской сказки. И это воплощенное добро народной сказки на фоне нашего времени оставляет в читателе глубокий и благотворный след... Прекрасны и образы папуасов с тем характерным для первобытных людей, что Пантелеймонов очень верно называет отсутствием в них «тайного "равнодушия" к окружающему миру» (с. 299).

Свою книгу Пантелеймонов послал *Н.Н.Евреинову* и 6 мая 1948 года получил открытку с благодарностью. «...Шлю Вам сердечное спасибо за пасхальный подарок — "Звериный знак", — писал Евреинов. — Христосуюсь с Вами и отрываюсь от "Маклаева братства", только чтобы поблагодарить Вас за огромное наслаждение, какое доставляет мне чтение Ваших рассказов» (Архив автора статьи). Перекликаясь с другими критиками, *Г.В.Адамович* отмечал в связи с новой книгой писателя, что «читателям в Пантелеймонове дорого: неподдельная, редкая душевная бодрость и какое-то, столь же неподдельное, органически доброе отношение ко всему живому. Он действительно и естественно ощущает свою связь с природой и миром и связи этой открыто радуется» (Русские новости. Париж, 1948. 9 июля). Помещенный в сборнике рассказ «Ванда» носит явно автобиографический характер, его сюжет связан с историей второго брака Пантелеймонова.

Ст.С.Никоненко

«Золотое число» (Париж: Подорожник, 1949). В сборник вошли три повести: «Менделеев», «В Зыри белоглазой» (продолжение повести «Орлята») и вторая часть «Маклаева братства». *Н.А.Тэффи* (Новоселье. 1950. № 42/44) писала: «Отмечая его первую книгу "Зеленый шум", — я закончила обзор ее словами: "Автор выдержал экзамен на высоту полета. Посмотрим, — выдержит ли на продолжительность". Теперь — можем сказать — выдержал. За два года три книги, и какие! — писала Тэффи. — Первая его книга не только нравилась, — она еще и удивляла. Спрашивали: "Откуда он, этот неведомый автор? Кто

он? От кого пошел: от Тургенева? От Толстого? Что это за писатель, о котором никто ничего не знал, и вдруг оказывается такой замечательный? И отчего у него такой язык, особенный, свой, а между тем без нарочитости и без всякого юродства?.." (с. 224).

Название сборника главным образом соотносится с повестью "Менделеев", где главный герой рассуждает со своим другом — композитором и химиком Бородиным о золотом числе: "Вся наша жизнь — погоня за золотым числом, — говорит Менделеев Бородину. — Ты ищешь его в музыке, — я — в науке, другой — в красках. Иногда люди очень близко подходят к нему, а потом теряют". Образ Менделеева многократно близок Пантелеймонову, Менделеев тоже сибиряк, Тобольской губернии, тоже химик и тоже "золотоискатель" — искатель того золотого числа, которое так дорого автору, судя по его произведениям» (с. 225). Несколько слов посвящает Тэффи и «Маклаеву братству»: «Книга заканчивается возвращением к последним дням Миклухи-Маклая. Это то, что автор не договорил в "Зверином знаке"... Повесть о Маклае, замечательном человеке, покорявшем каннибалов силою духа, добром и справедливостью, и оставившем память о себе как о великом русском святом, рассказаны и ярко и нежно, как вообще свойственно рассказывать Пантелеймонову. Маклай тоже подходит под рубрику рыцарей золотого числа» (с. 226). «Но самый лучший, самый пантелеймоновский рассказ в этой книге, — продолжает Тэффи, — это "Зырь белоглазая". Здесь автор не переключает свою душу в другого, не воскрешает его, ушедшего, и не постигает чужую жизнь своей изумительной интуицией. Здесь он сам свой, сам живет и чувствует. Вся атмосфера рассказа для него своя, родная. Здесь мы, как в его "Зеленом шуме", снова в Сибири, дышим морозным воздухом, ловим рыбу, охотимся. И ведет нас по этой сказочной стране милый юноша, ссыльный студент, тот самый, с которым мы познакомились в "Орлятах" из "Зеленого шума". В этой родной земле Пантелеймонов снова утешает нас своим ласковым юмором, своим любовным пониманием и зверя, и птицы, и рыбы, плеснувшей в реке... Прекрасная книга. Пронизанная светом. Теперь Пантелеймонову уже не надо держать экзамена. Он уже занял место в первых рядах не зарубежной, а нашей большой русской литературы. И какое счастье, что еще появляются такие книги и такие повести» (с. 226—227).

Ст.С.Никоненко

«Последняя книга: Рассказы» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952). Согласно воспоминаниям *Тэффи*, Пантелеймонов сам подготовил «Последнюю книгу» к печати. Однако вышла она спустя полтора года после смерти писателя. Книга включает две повести — «Цыгане» и «Деревня» и девять рассказов: «Страшная книга» (впервые — Новоселье. 1948. № 37/38), «Мы жили с Вагнером» (Новоселье. 1950. № 42/44), «Лунные зовы», «Рыбалка», «Дедушка Дигби», «Лес», «Царство Власия», «И сотворил мир», «И устроил землю». Этой книгой исчерпывается почти все литературное наследие Пантелеймонова. В рукописи осталась лишь недоработанная повесть «Гэто-цыган» (в настоящее время экземпляр 2-й и 3-й частей в ОР РГБ), воспоминания о Тэффи (в РГАЛИ) и некоторые фрагменты в американских архивах. Повесть «Цыгане» представляет собой вариант повести «Гэто-цыган», состоящий из фрагментов ее 1-й и 2-й частей. Фрагменты из 2-й и 3-й частей включены в «Последнюю книгу» как самостоятельные рассказы: «И сотворил мир», «И устроил землю».

«Последняя книга» получила столь же высокие оценки, что и прежние книги Пантелеймонова. Почти каждый рецензент делает акцент на своеобразии стиля Пантелеймонова. *П.М.Бицилли* еще после второй книги опубликовал статью «Заметки о стиле Пантелеймонова» (Новоселье. 1949. № 39/41). Вяч. Завалишин начинает небольшую рецензию о «Последней книге» с замечания о стиле (НЖ. 1953. № 33. С. 317): «В творчестве Бориса Пантелеймонова слышны отголоски то *Бунина*, то *Ремизова*, то Мамина-Сибиряка, то Пришвина. Но это только отголоски. За всем тем — Пантелеймонов самостоятельный, оригинальный художник, со своим ощущением жизни. Своеобразие Пантелеймонова — в его стиле. "Цыгане" и "Деревня" — это не циклы рассказов, а, вернее, две повести. В первой рассказано о скитаниях цыганенка Гэто, во второй — о мытарствах учителя Васина... "В ночи какой-нибудь чуждой

планеты сейчас видно землю — переливается на диске зеленый свет. Сонмы жизней уходят в вечность. И в этом луче — вместе жизнь Васина, леса, деревни, радость и страдание, любовь и мука. Ломаной стрелой отражается в водах чужой планеты луч земли". В этих словах Пантелеймонов как бы дал сжатое содержание всей своей книги, которой было суждено стать его последней книгой. Пантелеймонов умеет быть увлекательным. Прозрачность и ясность рисунка его рассказов, необычные художественные образы — это качества Пантелеймонова как писателя».

Вл. Арсеньев (А.В.Поремский) видит заслугу Пантелеймонова в отсутствии тенденциозной актуальности (Грани. 1953. № 17). «В жизни много шаблонов, — пишет он. — Много их и в литературной критике. К ним относится и модное требование актуальности. Правомочность этого требования крайне спорна. Основной критерий литературного творчества — художественность. Подлинная художественность тянет свои нити в вечность. Пантелеймонов актуальности не ищет. Он смотрит на настоящее, за прошлое — туда, где их общий корень. Его интересуют люди, тайга, Бог. Люди живут, умирают, тайга шумит, Бог изливает благодать. Тайга, пожалуй, самое главное. В ней все соединяется. Ее шумами и шелестами навеяны рассказы «Последней книги». Бог врастает в природу, человек вырастает из природы. XX век от природы бежит — в этом едины Блок и Маяковский, Сартр и Кокто. Пантелеймонов и тут избегает актуальности. Город — вымысел, извращение, да его и нет вовсе. Есть тайга, Сибирь. Там живет цыганенок Гэто, герой нового цикла рассказов. Гэто сидит у костра, крадет лошадей, пьянеет от скачки, опасности, пляски. Он смел, ловок, цепок, свободолюбив. У него все качества, нужные молодому волчонку, что рыщет в тайге. В стране революция, но она в городах, которых нет, значит нет и революции... Второй цикл — "Деревня". Герой — Васин, ссыльный революционер, который едет учительствовать в сибирскую деревню. Там находит нечто подлинное, настоящее (вспоминаются "Казаки"). Но нет жестокости, ерошкинского, примиряющего с жестокостью, лаской. А ласка так и брызжет, бьет ключом, подкупает». Рецензент, как и многие другие до него, видит специфику таланта Пантелеймонова в его любви к жизни, к светлому в ней, в его умении радоваться жизни вопреки страданиям, страхам, горю. «Давно у нас в литературе повелось, — продолжает он, — *Леонид Андреев* не из первых. Да и сейчас все пугать стараются. Экзистенциальная философия без понятия страха немыслима. Пантелеймонов не слепой, не блаженный. Знает он и страх, и страдания. Недаром сборник озаглавлен: "Последняя книга". Ему ведь больше писать не дано. Сам он естественник, знает, что облучение — так, для успокоения, и рак свое дело делает. Вот бы только написать еще успеть, что жизнь, любовь — это хорошо. А все остальное, суровое, гадкое, — выдумки это только, пройдет это, только вот сердца, нежности больше, а там дальше... свет. Ведь и Иоанн знал про Зверя, про Блудницу Вавилонскую, про пути зла и про гнев Господен... Пантелеймонов знал Ремизова, Бунина. У обоих учился. Есть у него и тонкое мастерство в языке и стиле, иногда и необычайная художественная простота. Много своего, настоящего. Прежде всего захватывающая молодость, свежесть, хотя Пантелеймонов начал писать поздно, под самый конец своей жизни. Поэтому и не развернулся, не раскрылся, не дал всего, что мог. А за "Последнюю книгу" — спасибо!» (с. 149—150).

Ст.С.Никоненко

ПЕРВУХИН Михаил Константинович (1870—1928)

«Пугачев-победитель. Историко-фантастический роман» (Берлин: Медный всадник, 1924; Екатеринбург, 1994). Роман переносит читателя в эпоху пугачевского бунта (1773—75). В первой части автор стремится исторически достоверно передать совершавшееся: недовольство в народе существующей властью, доверие представителей низовой России новому «анпиратору», его обещаниям дать волю и землю. Пугачеву сопутствует успех от берегов Яика до Казани. С этого момента действие из русла исторического переходит в плоскость воображения: автор рассказывает о том, что было бы, если бы самозванный «Петр Федорович» победил, захватив древний московский престол. Так и случается после внезапно разнесшегося слуха о гибели импе-

ратрицы и наследника во время морского смотра, когда разыгралась буря. Разбушевавшаяся стихия бунта всюду несет разрушение, покрывает страну трупами, уничтожает богатства, накопленные поколениями. Начинается распад могучего государства. «Мурман» захвачен шведами, в Курляндии «засел» лукавый «кузен» Емельки Фридрих. Половина Донской области оказывается в руках турок. Однако когда выясняется, что «при барских псарях, что ходят в царях», стало во сто крат хуже, новый властитель теряет поддержку. Испугавшись чумы и восстания москвичей, Пугачев бежит из Москвы. А в это время чудом спасшаяся вместе с наследником императрица Екатерина II начинает борьбу за воссоздание Отечества.

Роман появился с предисловием С.Кречетова (С.А.Соколов). Он выделял самобытность замысла: обычно фантастические произведения повествуют о будущем, Первухин избрал ареной действия прошлое, но не темную глушь веков, а определенную историческую эпоху, обращение к которой поучительно и современно. Критик отмечал: «Что было бы, если бы в свое время Пугачев победил? Этот вопрос не однажды приходил в головы нам, русским, судьбой обреченным увидеть нашу Россию побежденной вторым, "университетским Пугачевым", который, кроме "свободы" и "власти бедных", этих старых испытанных средств затуманивать разум народный, принес с собой яд много сильней, — учение Карла Маркса, то зелье, каким, по счастью тогдашней России, еще не располагал Емельян Пугачев. На этот вопрос, возникший вдруг из глубины прошлого и ставший таким неожиданно острым для нас и в наши дни, дает ответ автор». Кречетов проводил аналогии между изображенным в романе и недавними событиями русской революции: «В его исторической фантазии мы переживаем снова, хотя и в иной обстановке, развал, муки и судороги России» (с. 5). Указывал критик и на духовно-религиозный момент в историческом мышлении автора романа: «Перед нами пройдут, как в зеркале, все те силы, — и разрушительные, и целебные, — которые таились и таятся спокон века в глубине русской души. И зрелище их... зажжет нас особым и острым трепетом, ибо не снова ли в наше время силы Света и силы Тьмы боролись и борются перед нами за Россию!» (с. 6). Кречетов подчеркивал авторскую надежду на возрождение России, заканчивая предисловие обращением к тому читателю, для которого «Родина» и «Россия» — не пустой звук: «Если в тот час, когда ты будешь читать эти страницы, не пошлет еще Бог совершиться нашей русской надежде, храни в себе упорно ее пламень, закрывая оконченную книгу, повтори с верой ее последние слова! "Россия будет!"» (там же).

Роман получил положительные оценки. Обозреватель газеты «Время» (Берлин, 1924. 1 сент.) писал, что страницы романа «г-на Первухина переносят нас в далекое прошлое, в эпоху пугачевского бунта, и невольно вызывают на размышления о настоящем, о происходящем сейчас в России». В рецензии-обзоре (без подписи) передавалось основное содержание произведения и указывалось: «За романом Первухина нельзя не признать и художественных достоинств. Читается он с интересом». Сходно высказывались М.Борецкий (Новое время. Белград, 1924. 16 авг.) и А.Филиппова (Русская газета. Париж, 1924. 9 нояб.).

И.А.Ревякина

ПЕРЕЛЕШИН Валерий Францевич (1913—1992)

«В пути: 1932—1937» (Харбин: Сентятина, 1937). Выход в свет первого сборника стихов Перелешина был встречен доброжелательно, хотя и отмечалось влияние «классиков» и акмеистов. Харбинский журнал «Рубеж» (1937. № 36) поместил рецензию Н.Резниковой: «Только что вышла первая книга стихов Валерия Перелешина, имя которого подавно, как и его творчество, хорошо известны нашим читателям, — в «Рубеже» началась литературная карьера поэта, в нем он сотрудничает и до сего дня. Как ни велико наше всегдашнее недоверие к новым поэтам, как ни осторожны мы обычно в их оценке, мы не можем не сказать о В.Перелешине, что в его лице родился поэт, т. е. существо, наделенное божественным даром выявлять свою душу и свои переживания стихами и заставлять читающих существовать заодно с ним... Превосходные стихи расположены в нем по годам в порядке их написания, благодаря чему

можно без труда проследить духовный путь и несомненный быстрый рост поэта» (Русский Харбин. М., 1998. С. 122). Отметив, что «название сборника как нельзя более соответствует его содержанию» и что у Перелешина «сильное тяготение к классике», автор рецензии замечал: «Его стихи классически строги, точны, холодны. Но холод его стихов обжигает, он опаляет не меньше, чем жар» (там же). Говоря о жанровой специфике сборника, Н.Резникова подчеркивала: «Ему равно удаются все формы, вплоть до самых строгих, как сонет и даже гекзаметр. Их величавая важность, видимо, близка строю души поэта. Его стихи умны. Пусть они не душевны — они духовны. И путь поэта — от мира к Богу... От земного к небесному — вот постепенный рост поэта...» (с. 122—123). *Г.Адамович* писал по поводу выхода сборника «В пути»: «Перелешин умен и находчив. Будучи "певцом", он всегда остается и "писателем", как учил Гете... В Париже установился другой склад, другой поэтический жанр. Но всякий жанр по-своему хорош и оправдан, если поэт им владеет, а не находится у него в рабстве» (ПН. 1938. 24 февр.).

О.А.Бузуев

«Два полустанка: Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая» (Амстердам: Родопи, 1987) — книга воспоминаний В.Перелешина о литературной жизни дальневосточного зарубежья в Харбине и Шанхае. Вышла на русском языке с предисловием на английском Яна-Паула Хинрихса. Созданию книги предшествовали публикации автора: «Русские дальневосточные поэты» (НЖ. 1972. № 107), «Русские поэты Харбина» (Современник. Торонто, 1979. № 43/44). О замысле книги Перелешин писал: «Рассказать о дальневосточных поэтах и писателях давно пора. Пусть правы те, кто называет харбинскую и шанхайскую литературу провинциальной (по отношению к Парижу, где полнее билось сердце русской литературы в изгнании) и второстепенной, но именно этой оторванности от центра дальневосточная литература обязана своим своеобразием» (с. 27). Значительная часть мемуаров посвящена воспоминаниям о харбинском объединении начинающих поэтов «Молодая Чураевка» (позднее — «Чураевка»). Здесь даются краткие жизненные и творческие характеристики «чураевцев» (Г.Гранин, Вл. Слободчиков, П.Лапикен, Н.Щеголев, Н.Петерц, *Л.Андерсен*, В.Янковская, *М.Колосова* и др.), содержатся сведения о вышедших в 30—40-е поэтических сборниках литераторов младшего и старшего поколений. Особый интерес представляют свидетельства Перелешина о влиянии западной ветви эмиграции, «парижской ноты» на восточную ветвь литературного зарубежья. Автор отмечал: «Стихи *Георгия Иванова*, *Ходасевича*, *Ладинского*, *Цветаевой*, *Эйснера*, *Адамовича*, *Смоленского* и других парижан воспринимались живо и радостно. Многие заучивались наизусть. «Стихи о Европе» или «Каирского сапожника» мы читали друг другу, захлебываясь от восторга. А. «Синеватое облако...» Но было и что-то свое» (там же).

Мемуары Перелешина вызвали неоднозначные отзывы бывших харбинцев в эмиграции и метрополии. Отмечалась крайняя субъективность автора в оценке отдельных поэтов и писателей, входивших в литературное объединение «Чураевка». Перелешин отношение к своему труду определил следующим образом: «Лично мне выпала честь принадлежать к незабвенной для «китайцев» плеяде харбинских юнцов, позднее снова объединившихся в Шанхае, и мне кажется, что мои воспоминания об этом периоде, отошедшем в область истории... представят интерес для будущих историков русской истории эпохи лихолетья» (с. 28). Подводя итог воспоминаниям о «китайском» периоде своей жизни, размышляя о творческом потенциале дальневосточной диаспоры, Перелешин писал: «Славная харбинская страница русской зарубежной литературы была дописана в 1945 году. Останется от нее, может быть, не много, но нельзя обойти молчанием *Арсения Несмелова*, рассказы Логинова, *Н.А.Байкова*, книгу П.П.Лапикена «Четыре города», рассказы Юльского, стихи чураевских поэтов (сборники «Семеро», «Лестница в облака» и «Излучины»), прозу и стихи *Всеволода Иванова*, стихи Ларисcы Андерсен, Елены Недельской, Григория Сатовского-Ржевского, *Алексея Ачаира*, Фаины Дмитриевой, Марианны Колосовой, Марии Визи, Лидии Хаиндровой, Николая Щеголева, Сергея Сергина. В них есть золото и пустая порода, но у всякой группы, выхваченной из об-

щего потока единой русской литературы по географическому признаку, далеко не все равноценно. История литературы пишется не только по достижениям, но и по неудачам, ибо ни один опыт не теряется, а все входит в сокровищницу "общего дела" — великой русской литературы» (с. 85). Соответствующие главы мемуаров посвящены культурной и литературной жизни Шанхая — второго «полустанка» русского Китая.

О.А.Бузуев

ПИЛЬСКИЙ Петр Моисеевич (1879—1941)

«Затуманившийся мир» (Рига: Грамату драугс, 1929) — сборник мемуарно-критических очерков о русских писателях — современниках автора. Ранее (1925—1928) опубликованы в газете «Сегодня». Это либо отклики на появление новой книги писателя (многие из которых — писатели советской России), либо дань памяти скончавшимся в эти годы знакомым автору литераторам. Среди героев его очерков — Вера Инбер (ее автор помнил еще по Одессе 1900—1910-х), *И.Одоевцева*, *Н.Тэффи*. В разделе воспоминаний — очерки о В.Брюсове, Ф.Сологубе, *С.Юшкевиче*, Л.Добронравове, *П.Потемкине*, В.В.Розанове, *Ю.И.Айхенвальде*, К.С.Баранцевиче, М.К.Первухине, *А.Аверченко*. Выход в Москве книги И.А.Белоусова «Литературная среда. Воспоминания 1880—1928» (1928) стал для Пильского поводом в свою очередь вспомнить этот «затуманившийся мир». В очерке с таким заглавием (давшим название и книге) автор вспоминает о *Горьком*, *Бунине*, *Л.Андрееве*, *Скитальце* и др. Серия критических очерков посвящена творчеству писателей-современников: И.Бабеля, Б.Лавренева, П.Романова, М.Зощенко, К.Федина, В.Хлебникова, В.Маяковского, М.Кольцова, О.Дымова, И.И.Ясинского, А.А.Вербицкой. Эпизодически, мельком в очерках упоминаются и другие фигуры литературного мира, с которыми журналистская судьба сталкивала автора.

Информируя о выходе этого сборника, обозреватель газеты «Сегодня» В.Светлов заметил, что автор — благожелательныай критик и благодарный мемуарист, писавший свои очерки «ворожащими словами» (1929. 28 апр.). *Мих. Осоргин* в своем отзыве отмечает, что книга эта любопытна уже тем, что написана подлинным журналистом, одним из «последних могикан». Из тех «грамотных, многоопытных, практически изучивших курс старой русской журналистики, прошедших все газетные роли, просидевших редакционные, рецензентские и театральные кресла, исколесивших и родину, и чужбину с корреспондентскими билетами, знающих, как набирает наборщик, как верстает метранпаж, как ругается "ночной редактор", как отбивают матрицы и отливают цилиндр и как печет бумажные блины "ротационка" — таких журналистов, ничему не удивляющихся, ко всему готовых и способных в любой момент, когда их разбудят, написать на любую тему хорошую, толковую и грамотную статью, осталось очень мало: осколки удивительной армии энциклопедистов, бойцов против цензуры всех режимов» (ПН. 1930. 16 янв.). Когда такой журналист пишет книгу, отмечает далее Осоргин, «на журналистских воспоминаниях всегда почиет хорошее спокойствие и доброта отношения к людям: уже не ради злобы дня, не для полемики, а для памяти о людях и их деяниях. И в сборники отбирается самое лучшее и проверенное, статьи удачи и искренности» (там же). Осоргин, однако, считает, что в характеристиках Пильского немало и спорного: «Не всегда самое существенное получает наиболее яркую оценку, и порою сказывается газетная привычка считать "сегодняшнее" наиболее важным. Но эти мелочи нельзя не принять, как отличное увлечение, за которое не осудишь» (там же). Читая книгу, заканчивает Осоргин, «чувствуешь, что досуг позволил ему (Пильскому) издать в бумажном переплете (а не на широком газетном листе, столь привычном и столь неблагодарном), только немногое: воспоминания о встречах рвутся и просятся, — но записать их некогда; многие попутные портреты зарисованы лишь одним штрихом, много имен только названо, — а и о них есть что сказать человеку, который видел и запомнил не случайно, а, так сказать, по профессии, разом отчерчивая в памяти контуры встреч случайных и неслучайных» (там же). *М.Алданов* в рецензии на книгу отмечает, что описываемый «затуманившийся мир» «П.М.Пильский знает превосходно, — он в нем прожил долгие

годы. Особенности его таланта, необыкновенная память, сохранившая все, от малейших черт наружности давно ушедших людей до шуток, сказанных много лет тому назад, делают его книгу чрезвычайно интересной» (СЗ. 1930. № 42. С. 540). «П.М.Пильский благожелательный критик. Это свойство в литературных кругах встречается ведь далеко не так часто», — считает Алданов. Но далее он продолжает: «Автор "Затуманившегося мира" порою умеет быть очень злым, — достаточно прочесть его статьи о Маяковском, о романах Вербицкой, о Михаиле Кольцове» (там же). Полагая, что «в общем П.М.Пильский предпочитает хвалить» и что «нет никакой беды в том, чтобы "перехвалить" книгу», Алданов заключает: «В этом отношении я поставлю ему в упрек лишь статью о Зощенко. Она нисколько не враждебна, но большой талант Зощенко в ней, по-моему, недостаточно оценен» (Там же. С. 541).

В.Н.Дядичев

«Роман с театром: Газетные статьи об актерах» (Рига: Общедоступная библиотека, 1929) — книга очерков. «Писать о русском театре и русском актере сейчас наша общая и святая обязанность. Время бежит, люди и дела отдаляются, уплывают, забываются. Разорвалась и театральная история России. Что можно сберечь из прошлого, нужно заботливо охранить, хотя бы как воспоминание» (с. 5), — так в предисловии объяснил замысел «Романа с театром» автор, посвятив его своей жене, актрисе Елене Сергеевне Кузнецовой (Пильской). Говоря о составе книги, писатель отметил: «В эту книгу я не включил почти ничего из моих прежних театральных статей, печатавшихся в газетах, а также в журнале «Театр и искусство». Сюда вошли только вещи, появившиеся в самые последние годы, — среди них три статьи о критиках» (с. 5). «Роман с театром» состоит из 4-х частей. Первая часть предваряется лирическим очерком «Душа актрисы» и включает в себя статьи, посвященные судьбе и творчеству актрис: Тамары Карсавиной, Н.В.Плевицкой, Виктории Кавецкой, Айседоры Дункан (два очерка), Е.М.Грановской. Вторую часть составили работы Пильского об актерах-мужчинах: Мамонте Дальском, А.И.Сумбатове-Южине, В.Н.Давыдове, Н.Ф.Монахове, Н.Н.Орленеве. Предпоследний очерк второй части называется «Ибсен и русские актеры» и представляет собой небольшое исследование о восприятии и воплощении произведений норвежского драматурга на русской сцене; в последнем очерке Пильский пишет о *А.Н.Вертинском*. Третья часть состоит из трех главок, посвященных театральным критикам: «А.Р.Кугель», «Юрий Беляев», «А.Л.Волынский и балет». В четвертой части книги, в очерках «Кулисы», «Театральная тайна», «Цирк» Пильский говорит о трудностях профессии актера.

В «родной» для Пильского газете «Сегодня» появилась доброжелательная рецензия А.Плещеева (1929. 20 дек.): «Петр Пильский, влюбленный в театр, близко чувствует душу актера, его манеру творчества. Миниатюры, новеллы, характеристики... фельетоны! Не знаю, как назвать! Называйте как хотите эту проникновенную, искреннюю поэзию в прозе». Говоря о том, что автору книги не чужд и критический подход, Плещеев замечает: «Он прежде всего чужд недоброжелательности, он говорит немало горького, но так говорит, что его поймут без суровых придирок, без арсенала затасканных поучений».

М.Г.Павловец

ПОЛТОРАЦКИЙ Николай Петрович (1921—1990)

«Россия и революция: Русская религиозно-философская и национально-политическая мысль XX века» (Tenaflay, N.J.: Эрмитаж, 1988). Книга является сборником статей за 1951—1986, посвященных русской мысли XX в. Первая часть состоит из трех статей «Русская религиозная философия» (1960), «Из предисловия "Русская религиозно-философская мысль XX века"» (1959) и «Церковь и государство» (1957). Последняя статья — собеседование о книге проф. А.В.Карташева «Воссоздание Св. Руси». Вторая часть состоит из четырех статей: «"Вехи" и русская интеллигенция» (1963), «Лев Толстой и "Вехи"» (1965), «Л.Н.Толстой и "Вехи" в советском литературоведении и критике» (1965) и «Сборник "Из Глубины" и его значение» (1967). Третья часть, самая объемистая, посвящена русским зарубежным мыслителям: *Н.А.Бердяеву*, *Ф.А.Степуну*, С.П. Мельгунову, Н.С.Тима-

шеву, *П.Б.Струве*, Н.А.Цурикову и *И.А.Ильину*. Заключительная статья «Духовно-идейный фон "Слова о полку Игореве» и русских летописей" (1986) выражает ключевую мысль автора книги: «Вчитываясь в живительные тексты летописей и "Слова", присматриваясь ближе к их духовному фону, неизбежно в какой-то мере приближаешься и к тем ценностям, которые в XX веке были многими утеряны, — к древнему русскому православию в его первоначальной чистоте и национально-русской мироутверждающей простоте и цельности. Можно верить, что преодоление революции и восторжествовавшего в ней большевизма-коммунизма и связанное с этим преодолением национальное возрождение России состоятся на духовно-идейно-волевых путях, завещанных древними русскими летописями и "Словом", и на духовно-идейных путях, указанных лучшими представителями русской религиозно-философской и национально-политической мысли XX века» (с. 202—203).

Ю.Т.Лисица

«Иван Александрович Ильин: Жизнь, труды, мировоззрение» (Tenaflay, N.J.: Эрмитаж, 1989). Книга Н.П.Полторацкого является первой на русском языке и пока единственной монографией, посвященной жизни и творческому наследию *Ивана Александровича Ильина*. Это сборник статей (в трех частях) главного исследователя творчества И.А.Ильина, создателя его архива в Мичиганском университете и страстного пропагандиста и издателя наследия русского ученого. Первая часть состоит из трех статей «И.А.Ильин» (1975), «К 30-летию со дня смерти И.А.Ильина» (1988) и «И.А.Ильин и Православие» (1988), в которых автор наряду с жизнеописанием русского философа знакомит читателя с главными трудами Ильина, написанными им как на русском, так и на немецком языках. При этом сквозной темой является православное и национальное миросозерцание Ильина, о чем говорят и названия его работ: «Религиозный смысл философии», «Аксиомы религиозного опыта», «Россия и латинство», «Путь Православия», «О Богоустановленности Советской власти», «О сопротивлении злу силою», «Путь духовного обновления», «Основы христианской культуры», «Основы борьбы за национальную Россию», «Что дало России Православное христианство» и др. Вторая часть также состоит из трех статей: «И.А.Ильин о Гоголе» (1984), «Русские зарубежные писатели в литературно-философской критике И.А.Ильина» (1972) и «И.А.Ильин и *П.Б.Струве*» (1986). В первой Полторацкий пересказывает недоступную в то время читателю немецкую лекцию Ильина «Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни», хранившуюся в рукописном виде в Архиве и никогда не публиковавшуюся (сейчас она переведена и помещена в 6-й том, кн. 3 Собрания сочинений И.А.Ильина в 10 т. М., 1997). Вторая посвящена полемике 20-х в русском зарубежье о книге Ильина «О сопротивлении злу силою», где даются pro et contra этого труда. Третья — это сравнительная характеристика двух русских философов, ученых, общественных деятелей и соратников — П.Б.Струве и Ильина. Третья часть состоит из трех статей: «Записи И.А.Ильина о русской революции и большевизме» (1983), «Монархизм и непредрешение И.А.Ильина» (1979) и «И.А.Ильин — проповедник русского духовно-национального возрождения» (1988). Подводя итоги идейного наследия И.А.Ильина и его связь с современностью, Полторацкий пишет: «Относительно русской религиозной философии XX века можно сказать, что много было званых, но мало избранных. В идейном наследии каждого из русских философов есть, конечно, немало — а в некоторых случаях и много — ценного, но только немногие из этих философов могут быть отнесены к категории учителей, духовно-идейных водителей — в точном смысле этих слов. Ильин принадлежал к категории людей, по-настоящему избранных. У него есть чему поучиться и нынешним поколениям, и будущим. Ибо он был носителем не только верных идей, но и духовного меча и животворящего креста. Именно такие вдохновенные и вдохновляющие — и предметно компетентные и ответственные — учители и нужны в наше смутное и трудное время. И, конечно, именно такие нужны будут и в будущем» (с. 236). В приложении приведены письма Ильина к П.Б.Струве (1925—1927).

Ю.Т.Лисица

ПОПЛАВСКИЙ Борис Юлианович (1903—1935)

«Флаги: Стихи» (Париж: Числа, 1931). Книга отпечатана в типографии В.Бейлинсона в Таллине (1930). В первый и единственный выпущенный поэтом сборник «Флаги» вошли стихотворения 1920-х и 1930-х. Изданию «Флагов» предшествовала попытка Поплавского с помощью И.Зданевича опубликовать в 1925 сборник стихотворений «Граммофон на Северном полюсе». Об истории этого неудавшегося проекта пишет Р.Гейро в предисловии к сборнику неизданных стихотворений Поплавского (Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. М.; Дюссельдорф, 1997). Стихотворения, вошедшие в сборник «Флаги», в конце 20-х печатались в журналах «Воля России» (1928. № 2), «Современные записки» (1929. № 38), «Звено» (1928. № 5), «Числа» 1930—1931 (N 1, 4), в коллективном сборнике «Стихотворение» (Париж, 1928). По свидетельству *Ю.П.Иваска*, Поплавскому удалось напечатать «Флаги» в Эстонии благодаря финансовой помощи Л.Х.Пумпянской.

О тональности «Флагов» Поплавский писал Ю.Иваску: «По-моему, именно удивлением жив пишущий, то есть, скорее восхищением и жалостью, ибо восхищением, может быть, познается форма мира, а жалостью — его трагическое содержание. Восхитительная жалость (или удивительная жалость) — вот чем мне кажется настоящее искусство. Корабль со звездным креном, да, но именно склоняющийся, наклоненный к чему-то, а не благополучный, гордый высотами над водою жизни» (Гнозис. Нью-Йорк, 1979. № 5—6. С. 204). Поэт не имел возможности держать корректуру, и «Флаги», по утверждению И.Зданевича, «искромсали» издатели (об опечатках и пропусках Поплавский писал Ю.Иваску). «В сохранившейся у меня пожелтевшей тетради «Флагов» я, по поручению Поплавского и по его списку, внес исправления опечаток: их оказалось 14, и все они остались в новоизданных «Флагах» (речь идет о издании «Флагов» в 1980 в Беркли (Калифорния) под ред. С.Карлинского и А.Олкотта)... Но ко мне не обратились», — с горечью замечает Ю.П.Иваск (Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 161—162). На эти опечатки обратил внимание *В.Набоков* в своей безжалостной критике «Флагов»: «Поплавский дурной поэт, его стихи — нестерпимая смесь *Северянина*, *Вертинского* и Пастернака (худшего Пастернака), и все это еще приправлено каким-то ужасным провинциализмом, словно человек живет безвыездно в том эстонском городке, где отпечатана — и прескверно отпечатана — его книга» (Руль. 1931. 11 марта; цит. по сб. «Борис Поплавский в оценках...». С. 167). Через много лет, уже после смерти поэта В.Набоков, изменив свое мнение о его стихах, называл его «далекой скрипкой среди родных балалаек» и сожалел о своем резком отзыве.

Появление «Флагов» приветствовал *Г.Иванов*, отметивший, что «настоящая новизна стихов Поплавского заключается совсем не в той «новизне»... которая есть в его стихах и которой, очень возможно, сам поэт и придает значение, хотя совершенно напрасно». Иванова поразило в стихах Поплавского «чудо поэтической вспышки, удара, потрясения, того, что неопределенно называется frisson inconnu (неизведанная дрожь)... Силу "нездешней радости", которая распространяется от "Флагов", — можно сравнить безо всякого кощунства с впечатлением от симфоний *Белого* и даже от "Стихов о Прекрасной Даме", — утверждает Иванов (Числа. 1931. № 5; цит. по сб. «Борис Поплавкий в оценках...». С. 158—159). Внимание *М.Слонима* привлекло то обстоятельство, «что связь между понятиями и словами очень часто бывает утеряна в стихах Поплавского, — да и не важны для него понятия, и не логического смысла надо искать в этом пестром мире, населенном условными образами. Вся эта игра воображения, все эти то смутные, то неожиданно яркие сны живут и движутся стихией музыки, плывут по воле тех ритмических комбинаций, которыми владеет Поплавский». «Музыка, — по мнению Слонима, — т.е. тот элемент поэзии, который составляет ее первичную природу, вне понимания рассудком и пятью чувствами, — вот это и есть самое замечательное в стихах Поплавского. Его нельзя не заслушаться: этот голос, богатый интонациями, нежными и вкрадчивыми, поет так чудесно, что забываешь обо всем, кроме обольстительного напева» (Воля России. 1931. № 1—2; цит. по сб. «Борис Поплавский в оценках...». С. 169). «Флаги» побудили *Г.Ада-*

мовича еще раз попытаться ответить на вопрос: «Что такое поэзия? Не мысль и не музыка, но то и другое вместе. Поэзия возникает из стихов только тогда, когда в них мысль и музыка насквозь в друг друга проникли. У Поплавского избыток музыки, подлинный "пир" ее, но именно потому, что музыка эта не пронизана мыслью, не "стерилизована" разумом, — она обращается в какой-то скоропортящийся продукт». И хотя, замечает Адамович, «у Поплавского создалась репутация поэта par excellence ему, может быть, не в стихах суждено окончательно высказаться... Поплавский пишет и прозу. Напечатанные им отрывки из романов и статьи тоже не могут вызвать спокойного и уверенного, безоговорочного одобрения. Но в этих прозаических опытах его личность отражается все же полнее и резче. Поплавский — типичное дитя эмиграции и притом из лучших ее детей, человек будто потерявшийся между небом и землей, пытающийся все, по-своему, пересмотреть, все наново узнать, ищущий «смысла жизни» и не боящийся некоторой старомодности таких поисков» (ПН. 1931. 16 апр.).

А.Н.Богословский

«Снежный час: Стихи, 1931—1935» (Париж: Coopérative étoile, 1936). Книга вышла в марте 1936. Обложка работы художника Ф.Рожанковского. Стихи посвящены другу поэта Борису Заковичу, а заключительный цикл стихотворений «Над солнечною музыкой воды» — Наталии Столяровой. В сборник, изданный после смерти поэта усилиями друзей и его душеприказчиком Н.Д.Татищевым, вошли 63 стихотворения, в том числе напечатанные при жизни Поплавского в журналах и газетах: в «Современных записках» («Рождество расцветает» // 1932. № 49; «Разметавшись широко у моря», «В горах вода шумит» // 1932. № 50; «Над солнечною музыкой воды» // 1932. № 52; «На песке, в счастливый час прибоя» // 1934. № 54), в «Числах» («Ранний вечер блестит над дорогой», «Ты устал, отдохни...», «Ты устал, приляжем у дороги...» // 1932. № 6; «Ветер легкие тучи развеял», «Над пустой рекой за поворотом» // 1933. № 9), в «Ллойд-журнале» (Париж; Берлин). 1931. № 1 — «В зимний день на небе неподвижном», «В сумерках ложились золотые тени»; в журнале «Встречи». 1934. № 3 — «Домой с небес», а также в газете «Последние новости» — «В зимний день все кажется далеким» (1931. 31 дек.), «В ярком дыме июньского дня» (1932. 26 мая), «Там, где тонкою нитью звеня...» (1932. 30 июня), «Сегодня сердце доверху полно» (1933. 17 авг.), «Стекло блестит огнем» (1934. 8 февр.). Стихотворение, датированное декабрем 1931 — «Снег идет над голой эспланадой», открывающее сборник «Снежный час», опубликовано вскоре после смерти поэта (ПН. 1935. 17 окт.).

Мнения критиков о сборнике «Снежный час» разделились: *Г.Газданов* (СЗ. 1936. № 61) считает, что сборник «значительно слабее «Флагов», во всяком случае, это книга менее значительная, менее эффектная и почти тусклая по сравнению с прежними стихами Поплавского. К поэтической славе Поплавского она, конечно, ничего не прибавит, хотя в ней, как во всем, что он писал, есть удивительные строчки, которых никто бы не мог написать кроме него, есть никогда не покидавшая его музыкальность...» Газданов склоняется к мысли, что стихи, написанные «небрежно и непосредственно, похожи скорее на «человеческий документ», чем на поэтический сборник, они приобретают почти неотразимую убедительность, в которой чисто поэтический элемент отходит на второй план» (Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 156). *Ю.Мандельштам* считает, что «Флаги» не были «окончательной удачей» Поплавского. И «несмотря на поверхностное сходство со своими старыми стихами, он говорит в «Снежном часе» совсем другим тоном — более сосредоточенным, более трезвым, сознательным и, главное, — более смиренным... Для Поплавского воскресла земная жизнь... воскресла природа. Он увидел не условно декоративный пейзаж его прежних стихов, а живой лесной или приморский... В последних своих стихах он принял жизнь, и печаль, и радость... По-видимому, Поплавский был накануне освобождения от всяких влияний, накануне полного освобождения нахождения самого себя» (Круг. 1936. № 1; цит. по сб. «Борис Поплавский в оценках...». С. 163—164). По мнению *Г.Адамовича*, «"современность" Поплавского, его характерность для наших лет отчасти в том и сказывалась, что он

стремился к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться». Именно поэтому вершиной творчества Поплавского Адамович уверенно называл сборник стихотворений «Снежный час». «Наиболее замечательная книга стихов Поплавского вышла после его смерти и названа "Снежный час", не знаю точно, самим ли поэтом, или друзьями, позаботившимися о выпуске сборника. По совпадению слов, по близости образов и настроению, она вся напоминает одно из самых прекрасных, самых "пронзительных" стихотворений Блока: о матросе, спящем "в самом чистом, в самом нежном саване"... Нет ни малейшего подражания. Но есть родство, связь, продолжение темы» (Борис Поплавский в оценках... С. 14—15).

А.Н.Богословский

«В венке из воска: Четвертая книга стихов» (Париж: Дом книги, 1938) — третий поэтический сборник Поплавского, составленный самим поэтом в 1935 и изданный усилиями его друга и душеприказчика Н.Татищева на средства, полученные благодаря продаже картин из личной коллекции Поплавского и помощи друга поэта, художника М.Ларионова. Название книги повторяет собой название стихотворения 1924, включенного в сб. «Флаги». «Венок из воска» — один из сквозных образов в творчестве Поплавского, он повторяется и в названии стихотворения «Снова в венке из воска» (1931—1934), вошедшего в сборник «Снежный час», не раз возникает на страницах романа «Домой с небес». Книга названа в подзаголовке «четвертой», поскольку в предыдущем, втором сборнике «Снежный час» (1936) была анонсирована как подготовленная к печати книга «Дирижабль неизвестного направления», вышедшая в 1965. В книгу вошли, в основном, неизвестные прежде читателю стихотворения 1920—1930-х; лишь два из них были ранее опубликованы: «Вскипает в полдень молоко небес...» (Воля России. 1928. № 7) и «Темен воздух. В небе розы реют...» (СЗ. 1931. № 46). Завершается книга разделом «Дополнение к «Флагам», посвященным Татьяне Шапиро и включающим в себя не опубликованные в сб. «Флаги» стихотворения 1927—1930. Стихотворения, собранные в книге, продолжают традиционные в поэзии Поплавского мотивы: «восхищения и жалости»; трагическим рефреном звучат здесь сроки, говорящие о безнадежности, духовной несвободе: «Сердце сковано хладной неволей» («Неудачи за неудачами...»), «Печаль зимы сжимает сердце мне. / Оно молчит в смирительной рубашке» («Печаль зимы сжимает сердце мне...»); нередко чувство трагедийности жизни захватывает всю поэтическую картину, отзываясь в каждой ее детали: «...страшным голосом на ветке лист древесный / Кричал о близкой гибели своей...», «И был неслышен страшный крик фиалок, / Которым вдруг являлся черный мир» («Пылал закат над сумасшедшим домом...»). В этом отношении содержание стихотворений книги резко контрастирует с полными чувства радости и красоты жизни стихотворениями цикла «Над солнечною музыкой воды», завершающего сборник «Снежный час», — и обнаруживает родство с основным корпусом как этого сборника, так и первой книги поэта «Флаги». Мистический опыт, о котором в связи с первыми двумя книгами поэта писал Н.Татищев («О Поплавском» // Круг. 1938. № 3), ощутимо дал знать о себе и на страницах книги третьей, проявляясь в неизменных поисках Бога, в двоемирии возникающих здесь поэтических картин, где «Звенит трамвай, таится Страшный Суд, / И ад галдит, судьбу перебивая» («Печаль зимы сжимает сердце мне...»): где «стаканы между окон / Гефсиманскою кажутся Чашей» («Возлетает бесчувственный снег...»).

Современниками поэта книга была встречена, в основном, с одобрением. О «гипнотической силе» вошедших в нее стихотворений писал С.Осокин (*В.Андреев*), размышляя в связи с выходом книги о «значении Поплавского в русской заграничной поэзии», о полном признании, пришедшем к поэту после смерти (РЗ. 1938. № 11. С. 197—198). *Н.Берберова* писала об изысканности стихотворений «В венке из воска», о том, что «свобода и каприз — основные черты поэзии Поплавского — толкали его к таким особенным, к таким воздушным и сияющим образам, что только совершенно глухой к поэзии человек может не отозваться хотя бы краем души на эти трагические, больные, чем-то экзотические в своей современности стихи» (СЗ. 1939. № 68; цит. по сб.: Борис Поплавский в

оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 149—150). Высоко оценивал книгу и *В.Ходасевич*, видя в ней доказательство того, что «как лирический поэт, Поплавский... был одним из самых талантливых в эмиграции, пожалуй — даже самый талантливый» (В. 1938. 14 окт.). *Г.Адамович*, более сдержанно оценивая стихотворения третьей книги поэта, отметил, вместе с тем, внутреннюю ее целостность и устремленность к Богу, связывающую ее с пафосом сб. «Из дневников Б.Поплавского» (вышедшего в том же 1938): «Они небрежны, каждое из них в отдельности может показаться и слабым. В целом, однако, они полностью оправдывают запись из того же дневника: «Поэзия есть способ сделаться насильно милым и сделать насильно милым Бога» (ПН. 1938. 29 дек.; цит. по кн.: Адамович. М., 1996. С. 320). В отзывах на книгу критики указывали и на черты, определявшие художественное своеобразие творчества поэта. О музыкальных основах поэзии Поплавского писал Ходасевич: «Она родственна музыке, не в смысле внешнего благозвучия, но в том смысле, что внелогична и до самой своей глубины формальна. Поплавский идет не от идеи к идее, но от образа к образу, от словосочетания к словосочетанию» (там же). Берберова, обозначая художественный контекст, в котором существует поэзия Поплавского, ставит рядом с ним имена поэтов *Б.Божнева*, *А.Гингера*, *А.Присманову*, художника А.Минчина — объективно указывая тем самым (помимо прочего) на внутреннее родство автора книги с опытом авангарда. Позднее в эмигрантской критике высказывалось и противоположное мнение — С.Карлинский, обращаясь к книгам «Снежный час» и «В венке из воска», писал о проявившемся здесь стремлении поэта «уйти от своей сюрреалистической образности», сблизиться с традиционалистской позицией «парижской ноты» (Slavic review. 1967. № 4. P. 616). Действительно, целый ряд стихотворений третьей книги свидетельствует о повороте поэзии Поплавского к традиционализму — см. «Над бедностью земли расшитое узором...», «Вскипает в полдень молоко небес...», «Утром город труба разбудила...», «Неудачи за неудачами...» и др. Вместе с тем, во многих стихотворениях здесь очевидно присутствие сюрреалистического опыта (ярко проявившегося уже в первой книге Б.Поплавского), уводящего поэзию в сферу грезы, видения, утверждающего фантасмагоричность, ирреальность поэтического мира, где скелеты играют в карты, смотрят в подзорные трубы, где под землей играет «оркестр смертей», где души танцуют «вверх ногами на балу чертей» (см. «Печаль зимы сжимает сердце мне...», «Мы победили вошли в горящий город...», «Ты в полночь солнечный удар...», «Священная луна в душе...», «Пылал закат над сумасшедшим домом...» и др.). «Все здесь отмечено талантом и, в известном смысле, только талантом оправдано, — писал Ходасевич о книге «В венке из воска». — ...Рекомендовать его книгу тем, кто ищет в поэзии ответа на вопрос: как жить? — было бы совершенно напрасно. Но ее можно рекомендовать любителям поэзии Поплавского, вникая в структуру и систему его образов, они, вероятно, смогут восстановить и основы некоего общего мировоззрения, которое в Поплавском, конечно, жило и по-своему развивалось, но которого сам он до конца не сознал — и, может быть, не хотел сознать, потому что должен был дорожить тем душевным сумраком, откуда возникали образы его поэзии» (там же).

А.И.Чагин

«Из дневников. 1928—1935» (Париж: Тов-во объединенных издателей, 1938). После трагической смерти Б.Поплавского его душеприказчик поэт и литературный критик Н.Д.Татищев подготовил дневники поэта к печати. Он выбрал из многих сохранившихся тетрадей лишь фрагменты 1928—1935 — времени, когда Поплавский начал печататься и приобрел известность в литературных кругах эмиграции. Дневники Поплавский вел с 14 лет. В парижском архиве поэта сохранились тетради 1917, в том числе первый поэтический дневник «смутного времени». Более систематически Поплавский начинает вести дневник в эмиграции — в Константинополе в 1921, затем в Париже и Берлине (1922—1923) и вновь в Париже. Некоторые фрагменты он пытался «утилизировать» — включал в романы, статьи, эссе, отдавая предпочтение спонтанной записи, в которой видел проявление высшей духовной реальности. Дневники отражают философские и религиозные искания писателя, по собственному признанию

поэта — его «роман с Богом». «О чем же Ты будешь искренно, смешно, и бесформенно писать? О своих поисках Иисуса. О дружбе с Иисусом, о нищете, которая нужна, чтобы Его принять. Ибо только нищий, не живущий ничем в себе, получает жизнь в Нем, или, вернее, не копя жизни в себе, может Его принять» (с. 31; также: Поплавский Б. Неизданное. М., 1996. С. 104). «Я никогда не сомневался в существовании Бога, но сколько раз я сомневался в моральном характере Его любви, тогда мир превращался в раскаленный, свинцовый день мировой воли, а доблесть в сопротивлении Богу — в остервенении стальной непоколебимости печали...» (с. 52; также «Неизданное». С. 115). Характерное признание, относящееся к проблематике ро́манов Поплавского, находим в записи от 10 июля 1935: «Персонажи моих двух романов все до одного выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял ли их из жизни, скопировал, развил, раздул до чудовищности? Нет, я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба, борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они я, но кто же я подлинный? Я посреди них — никто — ничто, поле на котором они борются — зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступили навстречу людям меня любившим» (с. 52; «Неизданное». С. 115—116).

Дневники поэта привлекли внимание *Н.Бердяева*, опубликовавшего в «Современных записках» (1939. № 68) статью «По поводу "Дневников" Б.Поплавского»: «Эта книга очень значительная и над ней стоит задуматься... Документ современной души, русской молодой души в эмиграции... Тема "Дневника" Б.Поплавского религиозная. В нем было подлинное религиозное беспокойство и искание, была драма с Богом. Но он не столько имел религиозный опыт, сколько делал религиозные опыты, производил эксперименты» (Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 150, 152). По мнению Бердяева, Поплавскому не удалось выйти из астрального плана в план духовный, «который у него всегда смешивается с астральным. Великое его несчастье... в том, что он искал не столько истины... сколько необыкновенного, в котором остается смешение и значит безличность. Но книга его очень замечательна и очень поучительна. Это книга не о духовной жизни, а о психологии духовной жизни» (Там же. С. 155). *Г.Адамович* считал, что дневники Поплавского «документ не столько литературный, сколько религиозный, и не случайно эти отрывки возбудили больше интереса и внимания у Бердяева и его друзей, чем у какого-либо литературного критика... Нет в русской литературе выражения более стертого, более опошленного, чем "искать Бога"... Но говоря о Поплавском, трудно без него обойтись: оно соответствует ему дословно и точно» (Там же. С. 16). Придет время, полагает Адамович, и над «маленькой книжечкой» — дневником Поплавского — «склонятся ... когда-нибудь — по примеру Бердяева — с любопытством и даже волнением ученые — исследователи, богословы, психологи, в этом сомневаться невозможно» (Там же. С. 18). Бердяев обратил внимание на искренность дневников Поплавского. «Эта искренность часто свойственна современной душе, может производить впечатление лживости, но это искренняя, правдивая лживость» (Там же. С. 151).

А.Н.Богословский

«Дирижабль неизвестного направления» (Париж: Б.и., 1965) — четвертая книга стихов Б.Поплавского, вышедшая, как и две предшествующие, благодаря усилиям Н.Татищева. Книга стихов поэта под тем же названием должна была выйти в 1927 при содействии С.М.Ромова, редактора парижского журнала «Удар». И.Зданевич вспоминал: «У художественного журнала "Удар", издаваемого Ромовым, оказался остаток средств, и первая книга стихов Поплавского "Дирижабль неизвестного направления" была набрана, сверстана и могла выйти в свет. Но Ромов уехал в Москву, и в типографии набор оказался разобранным» (Синтаксис. 1986. № 16. С. 168). Известно письмо Поплавского Зданевичу от 14 ноября 1928, где поэт пишет о печальной участи этой книги (Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. М.; Дюссельдорф, 1997. С. 107). Поэтический сборник под тем же названием был анонсирован во второй книге стихов Поплавского

«Снежный час» как подготовленный к печати.

Книга включает стихотворения 1924—1935 и открывается небольшим предисловием Н.Татищева. Особенностью ее стала весьма решительная правка, которой Н.Татищев подвергал тексты Поплавского при подготовке издания: он «не только правил пунктуацию и орфографию, но и изменял или придумывал новые названия стихотворений, убирал и менял посвящения, переписывал, вычеркивал, переставлял строки, убирал строфы, а также объединял несколько стихотворений в одно» (Желвакова И., Кудрявцев С. Комментарии // Поплавский Б. Дадафония. М., 1999. С. 105). Образцы ранних авторских версий стихотворений приведены в кн.: Поплавский Б. Дадафония. (Приложение 1). Ряд стихотворений, включенных в книгу, был ранее опубликован в эмигрантской периодике: «В сумраке» (Воля России. 1929. № 10-11), «Долговременность сквозь мгновения» (В. 1965. № 165 с заглавием «Перед ночью»), «Допотопный литературный ад» (Воля России. 1929. № 1 с заглавием «Литературный ад»), «Учитель» (Числа. 1934. № 10), «Был страшный холод...» (Числа. 1934. № 10). Два последних стихотворения появились в «Числах» как фрагменты «Дневника Аполлона Безобразова». Варианты некоторых стихотворений входили в предшествующие сборники Поплавского: «Поэзия» — в сборнике «Снежный час» («На желтом небе аккуратной тушью...»), «Отступление» — в сборнике «Флаги» (под названием «В венке из воска»), «Черный и белый» — в сборнике «Флаги» (под названием «Двоецарствие»). В сборнике «Покушение с негодными средствами» напечатаны найденные в архиве И.Зданевича варианты стихотворений «Возвращение в ад» и «Другая планета».

Н.Татищев отмечал автобиографические истоки четвертой книги стихов Поплавского: «Дирижабль летит по ветру, из России, из Ялты, в эмиграцию, в неизвестном направлении», связывая с ними главный, идущий от первого стихотворения («Уход из Ялты») через всю книгу, содержательный и музыкальный ее мотив — печаль, беззащитность перед жизнью: «Действительно, музыкой защищался Поплавский от жизни, и отчаяние перед жизнью породило в нем силу поэта». А за всем этим — угадываемый в стихотворениях четвертой книги религиозный, мистический опыт поэта (Татищев Н. В дальнюю дорогу. Париж, 1974; цит. по сб.: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 125—130). О мистицизме Поплавского писал и С.Карлинский, указывая на органичность соединения в стихотворениях четвертой книги этой черты мировосприятия поэта с его художественными поисками: «Недавняя публикация "Дирижабля" обнаруживает синтез между мистицизмом Поплавского и его ранним сюрреализмом и визуальной изобретательностью. Результатом этого стали некоторые наиболее характерные и значительные его стихотворения» (Slavic review. 1967. № 4. P. 616). Сюрреалистический характер творчества Поплавского проявляется и там, где очевидны преемственные связи с опытом русской литературы, — С.Карлинский обращает в связи с этим внимание на стихотворение «Жизнеописание писаря», где происходит «перемещение униженного чиновника «Шинели» Гоголя и «Бедных людей» Достоевского в кафкианскую и сюрреалистическую тональность» (The bitter air of exile / Ed. dy S.Karlinsky, A.Appeal. Berkeley, 1973. P. 327). О гоголевской линии в творчестве Поплавского писал в связи с этим же стихотворением и Э.Райс, указывая на происходящую здесь перекличку с поэзией раннего Заболоцкого (Грани. 1979. № 114. С. 175—176). Обращаясь и к этому, и к другим стихотворениям четвертой книги («Мнемотехника», «Вечерняя прогулка», «Поэзия», «Другая планета»), он подчеркивал авангардистскую, близкую сюрреалистическим рецептам творчества, природу создаваемых поэтом образов, стремящихся «к возможно большему отстранению от обычного, к соединению предметов и понятий, наименее совместимых в каждодневной реальности», и замечал, что «его образы достигают неслыханной силы именно этой своей немыслимостью, абсурдностью» (Там же. С. 175). Вместе с тем, в стихотворениях «Дирижабля неизвестного направления» Э.Райс видел и черту, отличающую поэзию Поплавского от опыта французских сюрреалистов «с их поисками абсурдных словосочетаний» — «стремление к выразительному изображению чисто фантастических видений». Мрачный, катастрофический характер этих видений, неизменное присутствие

в четвертой книге острого ощущения «разлитого вокруг нас зла, проникающего во все щели бытия», критик, видя в этом глубоко прочувствованную поэтом черту времени, демонстрировал на примере стихотворения «Возвращение в ад», напоминающего «Пляски смерти» Блока, но гораздо более страшного, говорящего о примирении человека с "господством в мире демонического начала и смерти"» (Там же. С. 177—179). Говоря о своеобразии книги, Э.Райс обозначил традицию, литературный ряд, в которых она существует: «Здесь мы находим, хотя в большинстве случаев и в традиционных размерах, замечательнейшие образы подлинного русского модернизма в поэзии, увы, столь немногочисленные из-за систематического многодесятилетнего угнетения русской культуры. Хлебников, Заболоцкий, Мандельштам, Поплавский...» (Там же. С. 175).

А.И.Чагин

«Домой с небес: Романы» / Сост. Л.Аллен (СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993). В книгу вошли два романа Поплавского — «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес». Замысел романа «Аполлон Безобразов» возник в середине 20-х, и первые наброски появились уже в 1926. 21 ноября 1927 поэт читает в Париже отрывки из романа Татьяне Шапиро (его знакомая, уехавшая в 1929 в СССР). Постоянно возвращаясь к теме романа, Поплавский заносит в дневник запись: «3.IX.28. Первая глава А.Б. трогательная, и я опять, как всегда, когда что-нибудь из моего мне кажется прекрасным, стал бояться, что не доживу до конца этого романа» (Поплавский Б. Неизданный дневник 1928 // Новый мир. 1993. № 9. С. 244). Работа над романом «Аполлон Безобразов» завершилась в 1932. Несколько глав появились в журналах «Числа» (1930. № 2—3; Гл. I—II, XI, XVIII; 1931. № 5. Гл. XX—XXII, XXV, XXVIII; 1934. № 10) и «Встречи» (1934. № 6). Издательства возвращали рукопись романа; об одной из попыток напечатать роман вспоминает И.Зданевич (Синтаксис. 1986. № 16).

Первые главы романа, напечатанные в «Числах», привлекли внимание критики, и *Г.В.Адамович* даже высказал предположение, что Поплавскому, может быть, суждено полнее выразить себя в прозе (ПН. 1931. 16 апр.). Та же мысль прозвучала и в отзыве *В.В.Вейдле* на страницах «Возрождения»: «Среди прозы молодых писателей, напечатанной в "Числах", самая талантливая, самая личная — проза Поплавского». Вейдле размышлял также о традициях и новаторстве в творчестве Поплавского: «Новые главы его фантастического романа "Аполлон Безобразов" навеяны отчасти "Артуром Гордоном Пимом" Эдгара По, но это не значит, что они подражательны, да и главным учителем Поплавского остается не По, а Рембо. Если бы он умел так сосредоточивать свою фантазию, как его учитель, если бы за каждой его фразой чувствовалась такая же человеческая подлинность и глубина, то его надо было бы признать уже сейчас настоящим и немалым писателем; но и так, несмотря на некоторую производительность его выдумки, на некоторую долю «эпатирования», присущую ему... нельзя все же сомневаться в его таланте; в прозе талант этот сказался едва ли даже не ярче, чем в стихах» (Дашков Н. (псевдоним В.В.Вейдле) // В. 1931. 2 июля).

Публикация в «Числах» (N 5) последней 28 главы романа вызвала гневную отповедь *Д.С.Мережковского.* Сохранилось свидетельство *В.Ф.Ходасевича*, сообщавшего в статье «О писательской свободе» (В. 1931. 10 сент.), что «Д.С.Мережковский уполномочил Антона Крайнего (*З.Н.Гиппиус*) заявить, что он, Мережковский, «не может простить себе, что отдал главу из новой своей книги "Иисус Неизвестный" в "Числа", где она в пятом номере появилась в соседстве с грязными кощунствами декадентского романа Поплавского». Злополучную 28 главу Поплавский исключил из окончательного текста романа, существенно изменил линию повествования и дал новую нумерацию глав, соединив некоторые из них. В последней редакции романа, оконченной в 1932, всего 16 глав. После второй мировой войны друзья Поплавского, исполняя его последнюю волю («попытаться что-нибудь сделать с Аполлоном Безобразовым» — Неизданный дневник, 1932, август), опубликовали неизданные главы романа (Опыты. 1953. № 1. Гл. IX; 1955. № 5. Гл. V—VI; 1956. № 6. Гл. VII).

Г.Аронсон в рецензии на публикацию «Опытов» считал, что «вряд ли есть необходимость возвращаться к его литературному наследству — к отрывкам из "Аполлона

Безобразова", сумбурному, нарочитому нагромождению несвязных между собой сценок» (НРС. 1953. 24 мая). В письме редактору журнала Адамович приветствовал публикацию романа: «Краса и очарование "Опытов" — Поплавский. Беру назад свои слова, что ничем не очарован: "Аполлоном Безобразовым" очарован. Как хорошо, какой талант, какой ум во всем. За одно то, что "Опыты" печатают Поплавского, Вы с Марией Самойловной <М.С.Цетлина — издательница журнала «Опыты»> удостоитесь памятника» (Поплавский Б. Неизданное. М., 1996. С. 426. Здесь же приведена полемика по поводу публикации «Аполлона Безобразова»).

В 1991 в журнале «Юность» (N 1-2) американские слависты В.Крейд и И.Савельев напечатали все ранее изданные главы романа, за исключением одной — «Бал» (Числа. 1934. № 10). В 1992 в «Новом журнале» (№ 187—189) осуществлена полная публикация текста романа, выполненная по рукописи из парижского архива писателя Н.Д.Татищева. Рукопись привезла в 60-е из Франции Н.И.Столярова, и по ее желанию А.Н.Богословский подготовил издание романа, приведя все разночтения и отброшенные Поплавским отрывки. В 1993 Л.Аллен издал с некоторыми сокращениями, отмеченными в издании многоточиями, — «Аполлона Безобразова» и «Домой с небес». В образе Аполлона Безобразова — стоика, мудреца, мистика, нашедшего золотое равновесие «между действием и воздержанием от действия, аморальностью безучастия и моральностью участия», по предположению *Ю.Терапиано*, сохранены многие черты друга Поплавского, парижского поэта *Александра Гингера*, пламенно исповедовавшего буддизм, «хотя, конечно, А.Б. преображенный Гингер, как всегда бывает в литературных произведениях» (Поплавский Б. Неизданное. С. 428).

Роман «Домой с небес» Поплавский закончил в 1935, незадолго до смерти. После того как редакция «Современных записок» отказалась печатать роман, он предложил его для издания «Объединению молодых писателей», созданному *Ю.Фельзеном* и *В.Яновским*. «Поплавский вручил нам рукопись своего романа «Домой с небес», надеясь, что мы его издадим. Он писал бурной, размашистой лирической прозой большого поэта, со всеми преимуществами и недостатками такой манеры (от *Андрея Белого* до Пастернака включительно)... Но все же мы не могли поднять его романа, слишком велик и не окупится подпиской. Вместо "Домой с небес" мы в следующий год выпустили Агеева "Роман с кокаином". И это было для Поплавского предательским ударом», — вспоминает В.С.Яновский («Поля Елисейские». СПб., 1993. С. 27). Отрывки из романа печатались после смерти писателя в альманахе «Круг» (Берлин): 1936. № 1; 1937. № 2; 1938. № 3).

В романе «Домой с небес» главный герой Олег (в котором легко угадывается Борис Поплавский) в значительной степени оттесняет Аполлона Безобразова, и участие последнего в судьбах действующих лиц становится все более и более призрачным. Элементы фантастики, присущие первому роману и позволявшие говорить о заметном влиянии Эдгара По, во втором романе Поплавского исчезают, уступая место лихорадочно развивающейся жизненной драме героя, пытающегося из глубины одиночества и вынужденного отшельничества найти дорогу спасения уже в любви к молодой женщине — Тане, которую исследовательница творчества писателя Е.Менегальдо называет современной амазонкой. Олег чувствует, что только с Таней возможно для него абсолютное духовное и телесное единство, но неожиданная встреча с другой молодой девушкой — Катей решает его судьбу. В конце романа Олег безвозвратно теряет обеих и с еще большей силой ощущает безысходное одиночество: «Одиночество между двух огней, взаимно уничтоживших друг друга» (Неизданный дневник. 1934. 25 марта. Рукопись). Прототипом Тани в романе «Домой с небес» была Наталия Ивановна Столярова, умершая в Москве 31 августа 1984. Дочь профессиональных революционеров, Н.И.Столярова в 1931—1934 постоянно встречалась с Поплавским и, по словам *Л.Червинской*, близко знавшей Поплавского, именно «девушка, уехавшая в Россию», была «настоящей любовью» Бориса.

Отрывки из романа «Домой с небес», напечатанные в трех выпусках альманаха «Круг», по мнению друга Поплавского Ю.Фельзена, «доказали какую-то прочность намеченного прежде пути, его для Поплавского живую органичность. Эта лирическая, властно заражающая проза, где психология сочетается с обобщениями, где

мы героев узнавали и любили, было, по-моему, лучшее, чего Поплавскому добиться удалось, что являлось не надеждой, а достижением, в чем он мог бы еще развиваться. И непонятная гибель Поплавского для нас, его старых друзей, — навсегда "открытая рана". Для верных друзей русской литературы это большое, непоправимое несчастие» (Круг. 1936. С. 176). В.Ф.Ходасевич более сдержанно отнесся к публикации отрывков из посмертного романа, но и он отметил «художественный вкус и мастерство» автора. «Этот отрывок (которым открывается альманах) вообще можно было бы прочесть с большим удовольствием, если бы не один важный недостаток, к которому я вернусь несколько ниже. "Домой с небес" может служить лишним доказательством того, что в лице Поплавского молодая литература, действительно, понесла значительную утрату... Однако если мы даже допустим, что в дальнейшем Поплавскому был сужден новый подъем, то все же придется по поводу его смерти жалеть о неосуществившихся возможностях, а не оплакивать писателя, будто бы давшего уже очень много. По человечеству я вполне понимаю чувства, которыми проникнута статья Ю.Фельзена о Поплавском в том же "Круге": Фельзену жаль безвременно погибшего друга. Я, пожалуй, психологически готов понять и то, что в писательский актив Поплавского Фельзен вносит очарование им испытанное от личного общения с Поплавским. Но явно преувеличенные оценки, даваемые Фельзеном, относятся к воображаемому, а не к действительному наследию Поплавского», — заключает Ходасевич (В. 1936. 13 июля). Отрывки из романа «Домой с небес» *Н.Н.Берберова* склонна была считать «черновиком неоконченного романа Поплавского»: «Черновики его трогают и западают в душу надолго (может быть, навсегда). Цыганский романс и Гегель, "высокое происхождение" "купеческой дочки", "рукава безрукавки" и — поэтические строки о сумерках в парижском отеле, когда герою вспоминаются сумерки Сокольников. Эта смесь грусти и легкомыслия лучшее, что написал Поплавский. Как жаль, что от него, кроме этих отрывков, уже нечего больше ждать» (СЗ. 1937. № 65. С. 432). В той же тональности, что и Берберова, оценивает роман и *Г.И.Газданов* в рецензии на альманах «Круг»: «"Домой с небес" Поплавского, как почти вся проза, которую он писал, — хаотична, но все-таки прекрасна. Он был настолько талантлив, что это проявлялось во всем, — вплоть до самых случайных вещей, до самых сумбурных высказываний» (СЗ. 1939. № 68. С. 480).

А.Н.Богословский

«Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма» / Сост. А.Богословский и Е.Менегальдо. (М.: Христианское изд-во, 1996). Основу издания составили материалы, хранившиеся в архиве поэта, и публикации его статей и дневниковых записей, осуществленные Н.Д.Татищевым. Часть рукописей Татищев передал Н.И.Столяровой, сумевшей в 60-е привезти их в СССР. С помощью Столяровой и была осуществлена расшифровка дневников, опубликованных в настоящем издании. Константинопольский дневник 1921 разобрала французская славистка Е.Менегальдо, работая над диссертацией «Воображаемая вселенная Бориса Поплавского» (1981). Глава из ее диссертации открывает настоящее издание. В «Неизданном» приведены ранние стихи поэта — 1918—1920. «В этих стихах, вернее набросках, порою даже незавершенных, все же угадывается голос будущего поэта» (с. 466). В разделе «Дополнительные материалы к биографии Б.Ю.Поплавского» напечатано «Завещание» поэта (1932); в предчувствии близкой смерти он обращается к друзьям с просьбой позаботиться о его литературном наследстве. Важным свидетельством о жизни поэта в последние годы являются ответы Н.И.Столяровой на вопросы А.Н.Богословского о встречах с Поплавским в 1931—1934. У Столяровой хранились письма поэта. «Писем Бориса Поплавского было очень много. Большая часть осталась в Париже и пропала во время войны. Письма в Москву, тоже немалая пачка, были отобраны со всеми моими дневниками и т. д. при аресте» (с. 76—77). В «Неизданном» напечатаны письма к *Ю.П.Иваску*, впервые опубликованные в журнале «Гнозис» (1979. № 5—6) с примечаниями и пояснениями Иваска. Приводится еще одно письмо к Иваску от 30 июля 1932, не вошедшее в публикацию журнала «Гнозис», вероятнее всего из-за того, что в нем поэт выражает свои симпатии к коммунизму. «Меня только христианство удерживает от чистого

коммунизма, ибо я всею душою ненавижу деньги и их мораль... Вы не можете представить, как капиталистический строй всем надоел, надоел, надоел, и самому себе больше всех... Дорогой мой, единственное, что следует защищать и Вам и без чего Вы никогда не обойдетесь, это совместимость коммунизма и религиозности, и всеми силами бороться против безбожнической дешевки, хотя, может быть, она и нужна для масс» (с. 245). Речь идет, конечно, об идеальном коммунизме, связанном с христианством и близком к «божественному коммунизму» св. Франциска Ассизского, очень почитаемого Поплавским. Этот коммунизм не имел ничего общего с марксизмом, которого Поплавский не принимал. Однако в 1979, когда «воинствующий коммунизм» был еще в полной силе и выступал в Афганистане и в Анголе, Иваск, возможно, посчитал, что такие мысли могут быть поняты превратно. В «Неизданном» собраны религиозно-философские и литературные статьи, также статьи о живописи, рецензии и ответы на анкеты, помещенные в 1929—1934 в журналах «Воля России», «Числа», «Утверждения». Доклад Поплавского в объединении писателей «Кочевье» о книге *Георгия Иванова* «Петербургские зимы» (2 мая 1929), найденный в конце 80-х и опубликованный А.Н.Богословским в газете «Русская мысль» (1990. 4 мая), также включен в состав сборника. Дневники, разобранные Н.И.Столяровой (она же перевела все французские тексты в дневниках), относятся к периоду 1922—1934, отражают сложный религиозный опыт поэта. «Его религиозный опыт был, по сути, ближе к восточным формам религиозной жизни, что делало его непонятным и чуждым для многих, в том числе и для *Бердяева*, который все же сумел увидеть в Поплавском "настоящего страдальца" и признал, что "в нем было подлинное религиозное беспокойство и искание, была драма с Богом"... Вина Поплавского в том, что он пытался истребить в себе поэта, мечтал уйти из литературы в религиозную философию или в историю религии, чтобы "расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной"» (с. 436). К сборнику «Неизданное» приложены отклики из эмигрантской печати на смерть Поплавского, заметки о литературном наследии поэта, а также библиография.

А.Н.Богословский

«Покушение с негодными средствами. Неизвестные стихотворения, письма к И.М.Зданевичу» / Сост. и предисл. Р.Гейро (М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1997) — издание, включающее в себя ранние стихотворения Б.Поплавского, его письма и записки, адресованные И.Зданевичу и хранящиеся в архиве Зданевича в Париже. Название книги повторяет собою название и сонета (1925), посвященного Зданевичу (в сб. «Флаги». Париж, 1931), и стихотворения, представленного в данном издании, и доклада Зданевича «Покушение Поплавского с негодными средствами», прочитанного при жизни Поплавского, в 1926 в кругу членов ассоциации «Канарейка». Кроме стихотворений и писем, в книге есть раздел «Приложение», представляющий статью Зданевича о Поплавском, написанную вскоре после гибели поэта и опубликованную впервые в 1986 (Синтаксис. № 16), и раздел «Комментарии». Сохранены рисунки и записи, сделанные Поплавским на полях стихотворных текстов и писем.

Вошедшие в книгу стихотворения Поплавского из архива Зданевича написаны в 1925—1927. Семнадцать из двадцати восьми стихотворений подборки опубликованы здесь впервые («Не тонущая жизнь ау ау...», «Орегон кентаомаро мао...», «Новогодние визиты» (четыре стихотворения), «Мы молока не знаем молокане...», «Морской змей», «Глубокий холод окружает нас...», «Рассматривали вы когда друзья...», «Посвящение», «В зерцале дых еще живет живет...», «a la memoire de catulle mendes», «Реминисценция третья», «Петя Пан», «На белые перчатки мелких дней...», «Покушение с негодными средствами»). Другие стихотворения были ранее опубликованы в сборниках «Флаги», «Дирижабль неизвестного направления» (Париж, 1965), ряд из них впервые появились в журнале «Воля России», в сборнике «Стихотворение». Вып. 2 (Париж, 1928). Вошедшие в книгу первоначальные варианты этих произведений из архива Зданевича отличаются от опубликованных текстов; разночтения в названиях, в самом тексте стихотворений, в пунктуации указаны в комментариях. В предисловии отмечается, что опубликованные ранее тексты представляют собой или «окончательные авторские версии», или, возможно, результат постороннего вторжения. Представленные в книге ранние стихо-

творения Поплавского часто свидетельствуют о радикальности эстетических поисков молодого поэта, в ту пору последователя русских футуристов. Два стихотворения — «Земба» и «Орегон кентаомаро мао...» — написаны целиком по «правилам» фонетической зауми, обнаруживая влияние Зданевича на творчество поэта. В предпоследнем стихотворении подборки, — «На белые перчатки мелких дней...» — посвященном Зданевичу («Илье Зданевичу от его ученика Б.Поплавского»), заумная лексика сочетается с поэтикой абсурда, сближая возникающую поэтическую картину с опытом обэриутов. В ряде стихотворений — «Новогодние визиты» (второе, третье и четвертое стихотворения), «Мы молока не знаем молокане...», «Вода вздыхала и клубилась тихо...», «Рассматривали вы когда друзья...», «Реминисценция третья» и др. — футуристический опыт дает знать о себе в синтаксисе строки, в пунктуации, в обращении к неологизмам, к фонетическому письму («грит», «закашляф»), в игре звуком и корнями слов. Стихотворения подборки говорят о трагизме жизни и о происходящей катастрофе души в жестоком мире: отсюда возникающие во многих стихотворениях фантастические картины (порою — сюрреалистистические фантасмагории, напр. в «Еще валился беззащитный дождь...», «Морской змей»), в которых неизменно действуют мертвецы, скелеты, утопленники, демоны, гробы, виселицы. Трагизм мироощущения может проявляться здесь и в подчеркнутом, доходящем до эпатажа антиэстетизме создаваемой поэтической картины («Я отрезаю голову себе...»). В этом разлитом вокруг море зла единственной спасительной соломинкой для человека оказывается — в некоторых стихотворениях — поэзия: «Мы в гробах одиноких и точных / Где бесцельно воркует дыханье / Мы в рубашках смирительных ночью / Перестукиваемся стихами» («Покушение с негодными средствами»).

В разделе писем опубликовано восемь писем Поплавского к Зданевичу, дающих представление, помимо каждодневного дружеского диалога, о важных моментах творческих взаимоотношений писателей (письмо 4), о философских, религиозных исканиях Поплавского (письмо 5), о его работе над романом «Апоплон Безобразов» (письма 6, 7).

А.И.Чагин

«Автоматические стихи» / Подгот. текста А.Богословского, Е.Менегальдо; Вступ. ст. Е.Менегальдо (М.: Согласие, 1999) — книга неизвестных ранее стихотворений Б.Поплавского, считавшихся потерянными или уничтоженными самим поэтом и найденных в 1998 в архиве Поплавского, хранящемся с 1960 в семье С.Н.Татищева, сына друга и душеприказчика поэта Н.Д.Татищева. «Самое поразительное и неожиданное: среди прочих материалов, в отдельной папке лежал сборник "Автоматические стихи", подготовленный к печати самим Поплавским и посвященный Дине и Николаю Татищевым. Стихи в основном перепечатаны на машинке, но носят следы авторской правки, встречаются рукописные варианты... Уцелел и намеченный автором план издания в шести сборниках всего его поэтического творчества. Из этого документа видно, что... сюрреалистические «Автоматические стихи» должны были составить четвертый сборник» (Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические стихи. С. 5—6). Дополнительные архивные сведения к сборнику дают связанные с «Автоматическими стихами» материалы, хранившиеся в архиве другого сына Н.Д.Татищева, Б.Н.Татищева, и переданные в 1997 в дар Государственному литературному музею в Москве. Здесь обнаружены «тексты конца 1920-х — начала 1930-х, большинство из которых составляют некий цикл, имеющий явное образное и стилистическое родство с романом Поплавского "Аполлон Безобразов" и стихотворениями из "Дневника Аполлона Безобразова"; ... и многочисленные черновые записи «Автоматических стихов», сделанные в дневниках 1933—1934 гг.» (Желвакова И., Кудрявцев С. Комментарии // Поплавский Б. Дадафония. М., 1999. С. 105).

Книга включает в себя стихотворения середины 1920-х — начала 1930-х. Это были годы, когда Поплавский становится все более известным в литературном зарубежье, оставляя позицию «резкого футуриста», стремясь перейти к более традиционным формам поэзии, «"сбавить тону", сделать себя понятным» (Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. М.; Дюссельдорф, 1997. С. 94). Вместе с тем он продолжает осваивать и более радикальные пути творчества, в том числе «автоматичес-

кое письмо», связывающее поэта с открытиями французских сюрреалистов и их предшественников. Поплавский не скрывал своего интереса к этому опыту, развернуто описывая его в одной из своих статей: «Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся... Все вместе создает совершенно ошеломляющий документ, нечто столь реальное, столь живое, столь разнообразное и столь правдивое» (Поплавский Б. По поводу... Джойса // Числа. 1930—1931. № 4. С. 173). Высокая оценка этого пути художественного поиска была принципиально важна для Поплавского и в контексте тех творческих споров, которые шли тогда в поэзии зарубежья. «Он знал, — вспоминает Э.Райс, — подлинную цену и сюрреалистам в ту пору, когда столпы "ноты" объявляли их "мистификаторами" и чуть ли не жуликами» (Грани. 1979. № 114. С. 165). Поэт и сам создавал образцы «автоматических стихов» — тридцать из них были опубликованы в «Числах» (N 10) в «Дневнике Аполлона Безобразова». Е.Менегальдо отмечала, что стихи эти не имели успеха у читающей публики, предпочитавшей более традиционные образы поэтического творчества Поплавского, и поэт был вынужден писать подобные тексты «в стол», «являясь, таким образом, "внутренним эмигрантом" зарубежной России» (Менегальдо Е. Там же. С. 16—17). Вошедшие в книгу 185 стихотворений опубликованы впервые; они созданы по рецептам «автоматического письма» и, таким образом, оказываются родственными стихотворениям, вошедшим в «Дневник Аполлона Безобразова» и многим лирическим оступлением в прозе Поплавского, представляя собой значительный пласт творчества поэта. В согласии с устремлениями сюрреалистов эти стихотворения рождаются как импровизационная запись, сделанная «под диктовку» бессознательного, в стихии сновидения, грезы, улавливающая малейшие ощущения, озарения, движения души. Отсюда и «внешние» их приметы — интонация медиумического монолога, почти полное отсутствие пунктуации: «Беззащитный сон глубины / Отразился в руках судьбы / Бледно-желтою нитью зари / Перевязаны руки царей / Все готово на небесах / Ждите, тише, он настает / Тот внезапный трепет в часах / Тот ошибочный странный звон». По воспоминаниям Н.Татищева, Поплавский, в отличие от сюрреалистов, смотрел на подобные записи как на литературный материал, он вновь и вновь, иногда до сорока раз, возвращался к этим стиховорениям — «не исправлял отдельных слов или строк, но все сплошь, от начала до конца. Это для того, чтобы сохранить характер импровизации, чтобы все вылилось единым махом, без ретуши, которая в стихах так же заметна, как заплаты на реставрированных картинах» (В. 1965. № 165. С. 26). В итоге же стихотворения, звучащие, как буквальная запись голосов подсознания, выходят за пределы традиционного представления о литературе, становясь лирическим документом, свидетельством того «нюдизма души», к которому стремился поэт: «Быть совершенно понятным / Совершенно открытым настежь / Чтобы все видели чудовищ / Совершенно лишенных рук / Полных розовых нежных пятен / Диких звезд и цветочных лужаек...». В «Автоматических стихах» живут традиционные для поэзии Поплавского мотивы: смерти, страха, усталости, близкий им мотив жалости; через всю книгу проходит важный для поэта мотив поисков Бога.

А.И.Чагин

«Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924—1927» / Сост., подгот. текста, комм. И.Желваковой и С.Кудрявцева; Предисл. Д.Пименова (М.: Гилея, 1999) — книга, представляющая новую, по сравнению со сборником «Покушение с негодными средствами» (М.; Дюссельдорф, 1997) часть неизвестных стихотворений Б.Поплавского. Название книги повторяет собою название одного из вошедших в него стихотворений (1926). Основной корпус издания составляют неизвестные (за некоторыми исключениями) стихотворения Поплавского 1924—1927, хранящиеся в архиве поэта, переданного в 1997 в Государственный литературный музей в Москве. Большая часть этих стихотворений дает представление о раннем периоде творчества Поплавского, когда поэт, по его собственному признанию, «был резким футуристом и нигде не печатался» (с. 106). Ряд впервые

опубликованных здесь стихотворений построены или целиком на заумной лексике, или на сочетании традиционной поэтической речи с заумью (см. «Соутно умигано халохао...», «Опалово луненье белых рук...», «Песня первая», «Песня вторая», «Песня третья», «Песня четвертая»). Порою в основе стихотворений оказывается принцип бессмыслицы, абсурда, сближающий творческий поиск Поплавского с опытом и французских сюрреалистов, и обэриутов: «Зеленое синело сон немел / Дымила сонная нога на небосклоне / И по лицу ходил хрустящий мел / Как молоко что пляшет на колонне...» («Дадафония»). Во многих стихотворениях, вошедших в книгу, поэтическая картина строится на усложненной образности, нередко переходящей в сюрреалистическую фантасмагорию («В серейший день в сереюший в засерый...», «Не буффонаду и не оперетку...», «Бездушно и страшно воздушно...», «Человекоубийство», «Бардак на весу», «Dionisus au Pole Sud» и др.). Радикальность эстетической позиции поэта в те годы дает знать о себе и в стихотворениях, где заметны идущие от футуристического опыта игра звуком и корнями слов («Лесничий лестницы небесной Ты не без...», «Я Вас люблю. Любовь она берется...», «Невидный пляс, безмерный невпопад...» и др.), антиэстетизм поэтической речи («На! Каждому из призраков по морде...», «Бардак на весу»). Представленные в книге неизвестные прежде образцы раннего творчества Поплавского говорят о трагизме взгляда поэта на мир и о его вере в силу поэтического слова: «Поэзия ты разве развлеченье / Ты вовлеченье отвлеченье ты / Бессмысленное горькое реченье / Письмо луны средь полной темноты» («Art Poetique»).

Помимо основного корпуса произведений, в книге даны три Приложения. Приложение 1 представляет образцы подлинных текстов Поплавского, которые были впоследствии опубликованы в сборнике «Дирижабль неизвестного направления» (Париж, 1965) в обработке Н.Татищева — части текстов, затронутые редакторским вмешательством, выделены здесь курсивом. В Приложении II помещены хранящиеся в архиве Поплавского варианты стихотворений, — как правило, более поздние авторские версии — найденных в архиве И.Зданевича и впервые опубликованных в книге «Покушение с негодными средствами». Приложение III содержит черновую запись Поплавского «Pages de Transbordeur Dada» («Страницы из Перевоза Дада») — небольшой прозаический текст, представляющий собою ряд кратких эссе и предназначенный предположительно для мини-журнала «Перевоз Дада» (Берлин; Париж, 1922—1949), издававшегося *С.Шаршуном*. Завершается книга разделом комментариев.

А.И.Чагин

ПОТЕМКИН Петр Петрович (1886—1926)

«Отцветшая герань: То, чего не будет» (Берлин; Пб., М.: З.И.Гржебин, 1923). Многие стихотворения были опубликованы в кн. П.Потемкина «Герань» (СПб., 1912). Горестный подзаголовок сборника стихов — «То, чего не будет» — свидетельствует, что Потемкин не питал никаких надежд на возврат прежней жизни. Поэтому лирические миниатюры о старой России, которые составляют большую часть книги, окрашены явственно звучащими нотами ностальгии. В стихотворном предисловии к сборнику Потемкин пишет: «Сердцу мило то, чего не будет. То, что было, — русская герань». В образе этого простенького цветка, олицетворяющего собой мещанскую окраину или российскую провинцию, теперь для поэта воплотилась мечта о навеки покинутой родине. Герань стала символом не пошлости и примитива, а домашнего уюта, спокойной будничной обстановки, прочного уклада дореволюционной российской жизни. «На кисейном фоне занавесок / Расцветает алая герань» (с. 5).

В эмиграции поэтизация будничного, обыденного становится для Потемкина не модной стилизацией, а жизненным кредо. В его произведениях оживают фигуры щеголеватых писарей, гуляющих вдоль набережной Невы («Дворцовая набережная»), старых дев, живущих в дешевенькой меблирашке по имени «Рим» («Мирное житье»), фасонистого лихача, мчащегося на Стрелку («Лихач»), дворника Егорки («Жених»). И хотя эти стихотворения печатались в дореволюционном сборнике «Герань», теперь они приобретают иную окраску. Потемкин воскрешает картины былого, смакуя каждую деталь, озаряя описания ореолом

любви и нежности («Лебяжья канавка»). Для него характерна предметно точная бытовая живопись, на которой держатся колоритные портреты героев: «Штаны у них раструбом, штиблеты — чистый лак. Идут, сверкая зубом, хихикая в кулак» (с. 18). Все они для поэта — частицы того самого удивительного русского народа, которого ему так не хватает на чужбине. Рисуя своих героев, Потемкин по-доброму ироничен. Он передает их внешность, склад ума, особенности простонародной речи или интонации чувствительного романса («Влюбленный парикмахер»). Именно в простоте он находит теперь свой идеал полноценной жизни («Да или нет»). Образы людей из народа овеяны добрым юмором и всепроникающим лиризмом: «В красной рубахе, в форменной бляхе / Семь раз в неделе / Мел он панели. / Не пил сивухи, но пил понемножку, / Медную в ухе носил он сережку» (с. 20). Потемкин тяготеет к певучей народной речи, часто пользуется простонародными и жаргонными словами. Описывая крестьянскую девушку, собирающую грибы, он не скупится на колоритные детали: черень кос, заревые травки, жесткая атава, растиликался щегол, прикорнула у ствола» («По грибы»).

Эмигрантская критика встретила сборник «Отцветшая герань» без особого восторга, не считая его поэзией «в большом значении этого слова». *А.Бахрах* увидел в книге лишь «собрание сатирических строк, в которые поэту удалось вложить с неяркой однотонной палитры серого будничного (сейчас уже почти анекдотического) города много настоящей боли, много горьких и неподдельных слез, много подлинной жути надвигающихся сумерек, скорби его белых ночей. Потемкин настроен иронически, но при этом все его шутки отравлены горечью, а улыбка зачастую искажается от боли. Он, страдая, поет о пошлости во всех ее многочисленных воплощениях и образах: страдая и деланно шутя, вспоминает о том, что было когда-то, но чего уже никогда не будет» (Дни. 1923. 6 мая). Е.А.Зноско-Боровский обратил внимание на те стихотворения сборника, в которых нет «проклятых вопросов» «об искании Бога, о символизме, об эмпиризме, об *Андрееве* и вечности, о Брюсове и бесконечности». Он писал, что «темы стихотворений г. Потемкина гораздо более вечные, нежели любые из проклятых вопросов...», он «ограничивается внешним изображением ничтожных событий той «мелкобуржуазной стихии», которая переживет не одну революцию» (ПН. 1923. 29 сент.). Тем не менее критик тоже отказал сборнику «Отцветшая герань» в праве называться поэзией и заметил в стихах «ремесленную легкость, позволяющую им литься без задержки, словно непрерывно журчащая речка». По его мнению, «стихи о герани становятся сами геранью в роскошном саду поэзии» (там же).

Л.А.Спиридонова

«Избранные страницы» (Париж: Таир, 1928). Отдельные стихотворения ранее печатались в сборнике «Смешная любовь» (СПб., 1908) и «Герань» (СПб., 1912), а также в журналах «Новый Сатирикон» за 1913 и «Воля России» (1922. № 32). Книга вышла после смерти Потемкина по инициативе и при непосредственном участии *А.Черного*, которому принадлежит вступительная статья «Путь поэта». Книга открывается стихотворением «Моя Иришка» о дочери поэта. Ей же посвящен весь сборник, на титульном листе которого значится: «По воле поэта посвящается его дочери Ирине». В соответствии с замыслом книги — представить весь творческий путь Потемкина — в сборник включены и ранние произведения, и стихи из неизданного сборника «Париж», написанного в 1913 (РГАЛИ. Ф. 1715. Ед. хр. 1), а также эмигрантские произведения, созданные в 1920—1925.

Первый раздел сборника, представляющий дореволюционное творчество Потемкина, резко контрастирует с остальными. Стихотворения, в которых передается чувство полноты и радости бытия («Дуняша», «Татарин», «Базар», «Пасхальные карусели» и др.), сменяются картинами чужой жизни в мире, перевернутом войной и революцией («Беженка», «Комета», «Яр» и др.). Лукавая ирония и добрый веселый смех уступают место щемящей тоске, размашистая лубочная стилизация — правдивым реалистическим зарисовкам. Потемкин вспоминает эпизоды беженской эпопеи: мертвый мальчик, лежащий на дороге, измученные, подавленные горем беженцы, люди, которые «из чаши бедствий отпили слишком много» (с. 64). Лирический герой эмигрантских стихотворений Потемкина одинок и безза-

щитен. Он гуляет по парижской ярмарке, наблюдает за шумной, не умолкающей ни днем, ни ночью жизнью французской столицы, но не испытывает той радости, которая сопровождала его на русском базаре. «Деревья чахлые заплеванных бульваров» не могут заменить ему России (с. 76). Бытовая примета Парижа — зеркала, которые поэт встречает повсюду. Они заменяют собой картины и обои, окна и ниши, потолки и полы. В этом сверкающем призрачном мире поэт чувствует себя неуютно: ведь показная красивость становится сутью европейца, выхолащивая его душу. В стихотворении «Парижские зеркала» Потемкин восклицает. «Их гибкости такой учили зеркала. И совесть зеркалом они сменить сумели» (с. 78). Потемкин ищет на чужбине новых встреч и свежих впечатлений, но они не радуют поэта. Стихотворения «Автомобили», «Татерзаль» и др. наполнены суровыми, порой омерзительно жестокими образами. На автомобильных гонках поэт видит борьбу врагов, слившихся в «брезгливо быстром движенье»; вокруг них кружится воздух — «пыльный, отравленный, злой и дрянной» (с. 81). Та же атмосфера зла и жестокости царит на «скачках для дам и мужчин»: скрюченные клячи, «хрустя костяками, стуча кривыми ногами / В мертвое сжались кольцо» (с. 84). Над ними — грязный плакат: «Пожалейте животных!» В цикле «Двое» (1924), растеряв себя в эмигрантских скитаниях, герой готов кричать от боли и отчаяния. Признания от первого лица, усиливая исповедальную интонацию, превращают цикл в лирический дневник. Поэтический раздел книги завершает стихотворение «Яр» (1923), — описание русского ресторана, куда заходят янки. В сборник включена также комедия «Дон-Жуан — супруг Смерти», написанная Потемкиным совместно с *С.Л.Поляковым-Литовцевым* в 1924 (поставлена в 1925 в Римском «Театре независимых»). Оригинальный замысел пьесы и сцена обольщения Смерти Дон-Жуаном принадлежат Потемкину. Известный сюжет звучит в комедии злободневно благодаря современным репризам и намекам на события русской революции.

Критики отмечали в книге мастерство изображения старого Петербурга и виртуозное владение стихом. А.Черный писал в предисловии, что Потемкину свойственны «грациозная порывистая веселость, прерывистый вольный ритм, добродушное юное лукавство, четкая и чеканная словесная графика» (с. 7).

Л.А.Спиридонова

ПРИСМАНОВА Анна Семеновна (1892—1960)

«Тень и тело» (Париж: Объединение поэтов и писателей, 1937). В книгу вошло 47 стихотворений, написанных в Париже после 1929, некоторые публиковались в журналах «Воля России» и «Современные записки», антологии «Якорь» (Берлин, 1936), альманахе «Круг» и были включены в книгу после переработки. Сборник переиздан в книге А.Присмановой и *А.Гингера* «Туманное звено» (Томск, 1999). *Екатерина Таубер* считала, что «Горб», второе стихотворение в сборнике, «могло бы послужить эпиграфом ко всему ее творчеству» (Таубер Е. «Розы или рожь?». Памяти Анны Присмановой // НЖ. 1961. № 64. С. 151). *В.Вейдле*, разбирая первую книгу Присмановой, первым дал определение присмановского слова: «Слова у нее... отяжелевшие, набухшие, совсем не нарядные, не уверенные в своем испытанном волшебстве слова, и любит она их за их узлы и бугры, а не за приятную стертость их поверхности» (СЗ. 1937. № 63. С. 408). Присманова описывает свое стихотворство как тяжелый труд. Сам «воздух вдохновения» у нее «тяжелый». Вейдле писал, что «другие удачливей и читать их приятней», но того, «чего она хочет, эти другие разучились и хотеть, в стихах ее есть та настоящая серьезность не "настроения", а творческого труда, который сейчас столь многим не хватает. Она стремится не к простому рассказу о себе, а к тому воплощению внутреннего мира, без которого нет искусства и нет поэзии» (Там же. С. 409). Дебютная книга Присмановой сумрачна и туманна. «Она живет в непогоду», — подмечает Ек.Таубер (с. 155). Цвет в ней исключительно белый: белая люлька, «саван — белый эпилог», «снежный падающий цвет», побелевшие от скорби волосы ангела. Белый цвет Присманова неразрывно связывает со смертью-сном-сумасшествием. По-разному варьируя эту мысль, наиболее четко она сформулировала ее в стихотворении «Путем зерна, вна-

чале еле внятным...» (1936). Путь зерна, у Присмановой — это «пути сна» и «ватные владенья». И в том же стихотворении душа стучит в стены, покрытые ватными тюфяками, как стены дома умалишенных. Белизна и снег («Наш дом под снегом круглый год...») у Присмановой также равны и «льду»-«стеклу» («эмиграция — это аквариум») и, в свою очередь, несвободе. «Скитальчество», «бездомность» и «болезнь» — слова в лексиконе Присмановой соседствующие, дорога у нее — не Богово хозяйство («Дорога», 1936). А человек — это всетаки «Божья ловитва». Внешний мир, который «мир земной», у Присмановой едва угадывается в сумраке и тумане, сквозь которые лица и события просвечивают, дублируя друг друга по бесконечности. И любое может оказаться знаком другого. Само слово «тень» так же до бесконечности распадается. Тень — как возможность чеголибо, как, напротив, невозможность, тень — это призрак, она же — прохлада. «Тень» подводит Присманову и к зеркальному обращению: земной мир есть несовершенное подобие, отражение мира трансцендентного, который Присманова и взяла на себя труд описать, рождая стихи, больше не напряжением чувства, а, скорее, интенсивностью творчества. Вейдле отметил у нее «страсть к слову», он же увидел, что «Присманова так проникнута святостью своего труда, что почти только о нем и пишет; но как раз ей это прощаешь: у нее есть о чем писать» (с. 408). Книга Присмановой привлекла внимание прежде всего первым стихотворением «Памяти *Бориса Поплавского*», третью строфу которого многие мемуаристы использовали для трагической коды своим воспоминаниям. Другое «выпадающее» из общего поэтического потока стихотворение, «Карандаш» (1934), посвящено *М.Цветаевой*. Из статьи Цветаевой «Поэт-альпинист» известен ее нелестный отклик на стихотворение: «...до сих пор я обычно узнавала свои ритмы, свои "методы" (приемы), (которых, кстати, у меня нет), свои "темы" (я, например, пишу о письменном столе, а одна поэтесса тут же — о карандаше)» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 457). *В.Ходасевич* полагал, что «некоторое влияние» М.Цветаевой и О.Мандельштама «вообще приметно в ее поэзии, при всем том очень своеобразной» (В. 1937. 9 янв.). Он отмечал также, что «каждое стихотворение Присмановой, независимо от того, более или менее удались ей отдельные детали, непременно обладает как бы внутренней классичностью и определенным весом. В сознании читателя оно устанавливается законченною и прочною вещью, подобной тому "Пресс-папье", о котором рассказывает Присманова» (там же). *Г.Адамович* согласился с Ходасевичем относительно «добротности "фактуры" приема невского стиха, "крепости и прочности выделки"» (ПН. 1937. 27 февр.). Однако заметил, что «книжке, может быть, не достает прелести, автор настолько утомился, что у него уже не хватило силы снять со своей работы швы, стереть с лица пот» (там же). Адамович возвел поэтическую родословную книги «Тень и тело» к Баратынскому и предрек неуспех у широкой публики, так как читателю придется следить за «скачками» стихотворений, из которых выброшены смысловые звенья. Книга показалась Адамовичу «бесстрастной». Первое впечатление, которое сложилось от сборника «Тень и тело» у *П.Пильского*, было «бескрылость», он сравнил ее с тургеневским героем, у которого, «как у китайского болванчика, всегда перевешивает голова» (Сегодня. 1937. 27 февр.). Он, как и Адамович, считал, что Присманова в своих стихах «перескакивает через ряд ступенек лестницы». Он первым из критиков подчеркнул, что ее поэзия трудная, с ней «нелегко справиться... думать над стихами могут и любят не все, а над стихами следует еще и думать, — не только их пассивно воспринимать, как музыку, как ариэтку». И Вейдле, и Адамович отмечали в поэзии Присмановой отсутствие порядка. Пильский называет Присманову «своевольной и капризной». Но все критики, и Вейдле, сходились на том, что «в отличие от советских поэтов, порядка она хочет, а в отличие от эмигрантских, порядок у нее будет свой» (Вейдле. С. 408).

К.О.Рагозина

«Близнецы. Вторая книга стихов» (Париж: Объединение русских писателей во Франции, 1946). Название книги взято из открывающего ее стихотворения «Кровь и кость», где возникает весьма значимый для автора образ: «В моей природе два начала, / и мать, баюкая меня, / во мне двух близнецов качала: / кость трезвости и кровь

огня». Книга, включающая в себя 69 стихотворений, стала наиболее объемным из поэтических сборников А.Присмановой. 10 стихотворений второй книги были опубликованы ранее в первоначальных вариантах: «Камея» (Встреча. Париж, 1945. Сб. 1; Новоселье. 1945. № 20); «Водолаз» (СЗ. 1939. № 67); «Сестры Бронтэ» (РЗ. 1939. № 20/21); «Сияние» (РЗ. 1939. № 14); «Пепел» (РЗ. 1939. № 14); «Лист» (СЗ. 1937. № 64); «Лекарство» (РЗ. 1939. № 14); «Яд» (СЗ. 1940. № 70); «Одиночество» (Новоселье. 1945. № 20); «Песок» (Встреча. Париж, 1945. Сб. 2). Структура «Близнецов», весьма четкая и продуманная, подчеркивает внутреннюю целостность книги: она состоит из шести тематических циклов («Преемственность», «Стихи о стихах», «Поединок», «Песок», «Горы и долы», «Трубы»), обрамленных вступительным («Кровь и кость») и заключительным («Так сердцем движимый скелет...») стихотворениями.

Современники отмечали, что во второй книге наиболее характерные черты творчества Присмановой получили дальнейшее развитие. Стремившаяся и прежде к будничному, к нарочитой неуклюжести многозначного образа, к снижению, утяжелению поэтического слова, в «Близнецах» она идет дальше по этому пути, подчеркивая его осознанность — о чем писала *Е.Таубер*: «Присманова враг красивых слов, "преступной вышины". В ее стихотворении "Обвинение" на скамье подсудимых "сидят высокие слова". Она признает лишь слова "необходимые", иные же только "корень зла". Трезвая в первой книге, она с годами становится все требовательнее к тому, что считает суровой правдой» (Таубер Е. Розы или рожь? // НЖ. 1961. № 64. С. 155). Как и прежде, тяжеловесная, угловатая поэтическая речь стихотворений второй книги лишена музыкальности; «о музыке говорится постоянно, но стихи не поют» (там же). Во второй книге, как и в сборнике «Тень и тело», поэзия Присмановой небогата поисками в области размера, ритма стихотворений; здесь, в основном, преобладает пятистопный ямб, об «однообразии ритма» в стихотворениях «Близнецов» писали и Таубер (Там же. С. 154), и *М.Слоним* (Слоним М. Парижские поэты // Новоселье. 1946. № 29-30. С. 90). При этом Таубер обращала внимание на типичную для Присмановой контрастность художественного строя второй книги, для которой «характерны однообразие ритма при вполне своеобразных образах» (Там же. С. 154). Устремленность к гротесковой усложненности образов, ярко проявившаяся в первой книге поэта, в полной мере дает знать о себе и в «Близнецах», обнаруживая, в частности, влияние на поэзию Присмановой опыта раннего Б.Пастернака (Там же. С. 155). Порою стремление к усилению гротеска оборачивается и здесь возникновением эпатирующих своей экстравагантностью образов («...Как поздно вырастает мудрый зуб, / Как трудно безо лба душе бодаться...»), в которых критики видели «вызов здравому смыслу, логике и эстетике» (*Терапиано*. С. 234; об этом см.: *Струве*. С. 336; *Бахрах А.* Памяти Анны Присмановой // Мосты. 1961. № 6). Вместе с тем, гротесковая заостренность поэтической речи, дерзко сближающей далекие друг другу вещи и понятия, нередко приводит к созданию многозначного, глубокого образа: «И перьями приподнятая птица / без трепета висит на высоте, / откуда человеческие лица / чуть видимы, как гвозди на кресте» («Земля»).

Осознавая силу рационального начала в своей поэзии, Присманова сказала об этом в одном из наиболее значительных стихотворений второй книги «Водолаз»: «О, сердце, над которым голова / неустранимой тяжестью нависла!» Это свойство творчества поэта ясно видели критики — М.Слоним, обращаясь к стихотворениям второй книги, подчеркивал, что здесь «нечего искать напевности, неразоблаченности, темного лирического порыва: у нее все очень рассудочно, отлично слажено и очень (слишком!) ясно». Возвращаясь к образам первого стихотворения книги («Во мне двух близнецов начала, / кость трезвости и кровь огня»), дающего «ключ» к одному из основных ее содержательных мотивов, критик утверждал, что «кость явно преобладает у нее над кровью...», что нередко это оборачивается и «резонерством автора, на каждой странице преподносящего сентенции вроде: «Мы зрячи и слепы наполовину, разумны и безумны пополам...» (Слоним М. С. 90). Об этом писала и Е.Таубер, указывая, что «в «Близнецах» больше рассудительности, сентенций, ...чем в первой книге» (Таубер Е. С. 155). «Кость трезвости», опреде-

ляющая многое в стихотворениях Присмановой, не дает ей возможности, как заметил Слоним, полностью отдаться жизни. В стихотворениях второй книги звучит мысль об одиночестве, о замкнутости творчества на себе, об отделенности от жизни, о неспособности к деятельному существованию («Брат и сестра», «Водолаз», «Поезд» и др.). Таубер, однако, видит в этом значительную черту, свойственную не только автору «Близнецов»: «Присманова сама понимает, что ей трудно вместить полноту бытия, что она "всегда стояла к жизни боком и видела лишь часть ее лица". Это сектантство не только ее особенность, но и трагическое наследье всего поколения» (с. 155). Признавая, что во второй книге Присманова, в основном, «занята собой», что она «на все лады анализирует... свой внутренний мир», Таубер, вместе с тем, замечает, что книга отмечена и преодолением свойственного автору эгоцентризма; критик напоминает, что последнее стихотворение «Близнецов» завершается словами: «Мы все проходим чрез себя, / чтоб постепенно выйти к миру», высоко оценивает вошедшие в цикл «Песок», отмеченные и лирическим чувством, и «метками бытия» стихотворения о детстве, о родной Балтике (с. 156). Рассматривая вторую книгу Присмановой в ряду с другими поэтическими книгами 1946 года, Слоним писал: «"Близнецы" А.Присмановой, пожалуй, самый своеобразный из этих сборников. В нем чувствуется резко очерченная индивидуальность автора, большая выдержанность и то единство дыхания, которое придает книжке крепость и цельность. ...Можно любить или не любить этот отвлеченный стиль с его явными приемами... но надо признать, что Присманова строго ему следует, что у нее плотный словесный материал, что образы ее даны в логической и поэтической последовательности, связаны в тугой узел» (с. 89).

А.И.Чагин

«Соль. Третья книга стихов» (Париж: Объединение русских писателей во Франции, 1949) — последняя книга лирики А.Присмановой. Книга объединила 37 стихотворений; некоторые из них в первоначальных вариантах были опубликованы ранее: «Кость» (Эстафета: Сборник стихов русских зарубежных поэтов. Париж; Нью-Йорк, 1948), «Гроза» (Новоселье. 1946. № 27/28), «Цветы» (Эстафета), «Желтый дом» (Эстафета — под названием «Садовник»), «Сестры» (Новоселье. 1948. № 37/38), «Чай» (Эстафета — под названием «Зной»). Название книги повторяет название одного из вошедших в него стихотворений и связано со сквозным образом соли — слез, сердечной муки, сердечных сил, возникающим во многих стихотворениях Присмановой, идущим еще из предыдущей ее книги (*Е.Таубер* писала о сборнике «Близнецы»: «Образ "соли" уже появляется в этой книге, чтобы стать главной темой третьей» — см. Таубер Е. Розы или рожь? // НЖ. 1961. № 64. С. 155). Книга открывается стихотворением, где обращение к этому образу звучит как поэтический манифест: «...я огромным напряжением воли / вложу в слова всю соль сердечных сил»; образ соли возникает и в других стихотворениях третьей книги («Рыба», «Скала», «Соль»). В многозначном образе, давшем название последней лирической книге поэта, заключено и указание на важный поворот, происходящий в поэтическом мире Присмановой. Если прежде ее творчество было ограничено замкнутым кругом собственного внутреннего мира, если здесь звучала мысль о неспособности к деятельному существованию, то теперь в поэзии Присмановой рождается образ поэта, несущего, «от боли замирая, / куль соли за своим плечом» («Рыба»). Цитируя эти строки, Таубер говорит об открывающейся за ними новой важной черте творчества Присмановой — об уходе из тесного круга «Слов о самой себе» в большой мир людей: «Здесь ей хочется говорить за тех, "в ком мысли маленького роста", она хочет приблизиться к человеку потому, "что мы, по-моему, несчастны"» (с. 156). Соль — сердечная боль, соединяющая людей; а отсюда и еще одна новая черта поэзии Присмановой — усиление лирического начала творчества, в котором «много боли, нежности, печали. «Выйдя в мир», переборов отъединение, она говорит: "Углы летящих голубей / давно уже умчались к югу. / Осталось несколько людей, / что медленно идут друг к другу"» (с. 157).

В третьей книге по-прежнему дает знать о себе усложненность поэтической речи, «манера соединять несоединимые образы» (там же). Однако здесь уже реже можно найти «умышленное щеголяние гротеском, экстра-

вагантностями, нарочито нелепыми словосочетаниями», которые обнаруживал в ранней поэзии Присмановой *Ю.Терапиано* (Терапиано. С. 233). Гротесковая заостренность здесь часто оборачивается многозначностью образа; во многих же стихотворениях «Соли» поэтическая речь проста и выразительна. Таубер, обращаясь к завершающей книгу поэме «Чай», подчеркивает, что «трудно лучше и проще сказать о бедности и о возвышающей молодости, чем сказала Анна Присманова: «Когда-то, как приморский инок, / я — бедности не замечая / питалась серебром сардинок / и золотом пустого чая» (с. 157). Повествовательность, и прежде присущая поэтической манере А.Присмановой, устремлена теперь не только к жизни души, но и вовне, рождая порою яркие, мастерски вылепленные образы — такие, как образ служанки из цикла «Сестры», не воспетый ранее никем и возвышающий, по мнению критика, строки «Сестер» «до подлинной поэзии» (Там же. С. 152—153). Выход поэзии Присмановой «к миру» обогащает и эмоциональную палитру ее творчества: если прежде здесь многое определялось устремленностью к будничному, мотивами одиночества, обреченности, оторванности от истоков, от жизни, то теперь в поэме «Чай» возникает радостная картина Пасхального торжества. «Вся она, — пишет Таубер, — окрашена золотым благосклонным солнцем. ...Этой поэмой торжества и обновления кончается третий и последний сборник лирических стихов Анны Присмановой. Себя она упорно называет неверующей, постоянно говорит о тлении, но эта поэма врывается торжествующей светлой нотой в ее будничный, нарочито серый мир. Она говорит о Воскресении» (с. 158).

А.И.Чагин

«Вера. Лирическая повесть» (Париж: Рифма, 1960) — поэма о Вере Фигнер, последняя прижизненная книга А.Присмановой. Некоторые главы поэмы в первоначальных вариантах были опубликованы ранее: «Конка» (НЖ. 1956. № 46 — под названием «Утро»); «Туман» (Новоселье. 1950. № 42/44 — под названием «Номер двадцать шесть»). Обращение Присмановой к совершенно для нее неожиданному, поразившему многих, сюжету *А.Бахрах* объяснял ее «желанием ...выйти из круга собственного внутреннего одиночества, из замкнутости своих прежних поэтических тем. ...Это была последняя и парадоксальная попытка привлечь на свою сторону нового читателя, завязать разговор с новым собеседником, обольщенным поэтическими вымыслом, его видимостью, той созвучностью, которую она хотела установить с женщиной, ни в чем с ней не схожей» (А.Б. Памяти Анны Присмановой // Мосты. 1961. № 6. С. 366). Стремление поэта расширить горизонты своего творчества, выйти к новому читателю сказались и на художественном строе произведения. Остаются в прошлом гротесковые образы, соединяющие несоединимое и напоминающие о поэтическом опыте Хлебникова, раннего Пастернака, Мандельштама, сюрреалистов. «В повести о Вере Фигнер почти везде начало реалистической простоты доминирует над сюрреалистическими соблазнами», — писал *Ю.Терапиано*, цитируя строки из глав «Ключ» и «Груша Рыбина». Однако и здесь, в работе над лирической повестью, А.Присманова в полной мере осталась лирическим поэтом: фигура автора неизменно присутствует в поэме, заявляя о себе и в прямых монологах, и в откровенном «вторжении» в историческое повествование. Об этом писал А.Бахрах: «Фигнер, по существу, оказалась для Присмановой случайной условностью, и в заключительной строфе своей поэмы она сама признавалась: «Но я одну себя посредством / других ищу. Как ни пиши — / герой мой для меня лишь средство / ко вскрытию моей души» (Бахрах А. Там же).

Последняя книга Присмановой, как и три предшествующие, вошла в книгу: Присманова А. Собр. соч. / Ed. by Petra Couvée. The Hague, 1990).

А.И.Чагин

Р

РАФАЛЬСКИЙ Сергей Милич (1896—1981)

«За чертой: Стихи» (Париж: Альбатрос, 1983). Изданный после смерти Рафальского сборник был подготовлен самим писателем. Книгу он посвятил жене — «подруге дней своих суровых» — Татьяне Николаевне Рафальской. «За чертой родной страны и ее марксистского мракобесия, за чертой эмиграции, за чертой "социалистического реализма" и "парижской ноты", автор, словно потерпевший крушение на необитаемом острове, рукописью в запечатанной бутылке — на гребне случайной волны — посылает этот сборник неведомому и маловероятному читателю» — писал Рафальский (с. 14). В первом разделе книги — «Из пражских стихов» — представлено раннее творчество Рафальского, от опубликованных в 1922 в «Сполохах» стихотворений «Девушка Ин» и «Я смешон с моим костюмом странным...» до произведений, появившихся в 1927 на страницах «Воли России — «Полет», «Видение», «В бистро», «Дуэль», «В изгнаньи». В первых стихах поэта монолог лирического героя отражает мироощущение поколения, потерявшего все, что было для него дорого, все, что составляло смысл жизни. Любовь, счастье, гармония представляются чем-то далеким и недостижимым; поэт противопоставляет бессмысленности настоящего прошлое и будущее, мечту и воспоминание: «Больше встреч и больше ласк не будет — / Не вернуть забытых жизнью дней — / и о ней мечтаю, как о чуде / Воскресенья Родины моей» (с. 18). Он переживает крушение призрачных, надежд; в его стихах возникает образ скончавшегося Наполеона («В бистро»). В стихотворении «Скрипка» Рафальский обращается к блоковскому наследию — от «Незнакомки» до «Двенадцати», но «двенадцать» для него — это символ абсолютного ничто, полночный час — время, когда старый день уже умер, а новый еще не родился. «Двоемирие» уже не помогает примириться с жизнью земной, идеальное рушится при соприкосновении с реальностью, «сны храпят, прожевывая будни», и «тишина, застывшая, как студень», не позволяет спастись от ужасов современности (с. 19). Особняком стоит стихотворение «Сергею Есенину», посвященное памяти «первого поэта на Руси» (с. 24). В конце раздела помещена поэма «Планетарит» — ключевое из созданных в «пражский» период Рафальским произведений. Второй раздел — «Стихи 1927—1966» — представляет собой самостоятельную книгу стихов. Если в первой части сборника указание журнальной публикации привязывало произведение к определенному времени, то здесь сорок лет жизни писателя представлены как единство, как целостность. Последний раздел книги — «Поэмы». Здесь помещены шесть поэм, пять из которых печатались в журнале «Грани»: «Поэма о романтике» (1958. № 37), «Поэма о потустороннем мире» (1957. № 34-35), «Повесть о Скифии» (1959. № 43), «Версаль» (1959. № 41) и «Последний вечер» (1966. № 60).

«Редко кто в русской поэзии с таким безукоризненным мастерством владеет столь многочисленными стихотворными формами», — подчеркивал в предисловии Э.Райс, приводя в качестве примера «строго классические строфы со сложной рифмовкой из «Поэмы о потустороннем мире», «искуснейшую незаметную рифмовку неравной длины строк» в поэме «Последний вечер», написанную свободным стихом «Повесть о Скифии» (с. 10). Творчество Рафальского отличает не только богатство строфики и ритмики. Райс называет Рафальского самым выдающимся политическим поэтом современной русской литературы: «Политическая поэзия Рафальского сильна горячей нутряной любовью к России, не разумом, а своим стихийным, звериным чутьем, вопреки всем и всему»; «Рафальский один из немногих поэтов, задумавшихся в изгнании над истинным смыс-

лом России и в ней происходящего» (с. 11—12). В послесловии Р.Герра, перепечатанном затем в книге Рафальского «Их памяти...», также утверждается, что «поэзия его, как и статьи, заставляет задуматься над вопросом о будущем России» (с. 156).

Д.Д.Николаев

«Николин бор» (Париж: Альбатрос, 1984). В посмертный сборник прозы Рафальского вошли три повести — «Искушение отца Афанасия» (В. 1956. № 59), «Во едину из суббот» и «Николин бор». Главный герой «Искушения отца Афанасия» — «молодой мужчина среднего роста, средней красоты и посредственного здоровья», «идейный, выдержанный и горячий парнишка» (с. 12) — готовится стать рядовым советским функционером, учится в «Корпусе по подготовке резерва руководящих кадров». Однако распоряжающаяся человеческими судьбами тройка (Начальник, Круглый и Тощий) решает, что он должен внедриться в ряды церковников, стать священником и попробовать «подставлять» свою идеологию, а в случае его успеха, как заявляет Тощий, «через несколько лет вся их церковь будет вдоль и поперек нашим швом прошита» (с. 10). Рафальский сталкивает «нерушимую веру в мировую правду единой и неделимой триады: диалектического материализма, Революции и Родной Партии» (с. 13) с верой в Бога. И хотя герой по воле партии оказывается сначала на заводе шарикоподшипников, затем в Лавре, оттуда попадает в санаторий для советских работников, и, наконец, в лагерь, все-таки видится, что направляет его иная — Высшая — сила. Через серию испытаний проходит «отец Афанасий» — «научно обоснованное, диалектически выработанное мировоззрение» тщится проникнуть в таинства Писания, отказывается принимать Бога, однако постепенно герой меняется. Книги, а — главное — люди, с которыми он встречается, люди, пришедшие в новый строй из старого века, заставляют прийти к Богу.

В «Искушении отца Афанасия» Рафальский подчеркивает дьявольское, бесовское начало советской власти («верховный легион Сатаны», «один из легиона мелких бесов»), и поэтому повесть «Во едину из суббот», где автор стремится осмыслить грех предательства и чудо Воскресения, соотносит не столько с судьбой Иудеи, сколько с судьбой России. Писатель избегает имен — в повести действуют Незнакомец, Первосвященник, Прокуратор, Учитель. И в этом ряду имя Иуда воспринимается не как собственное, а как нарицательное. Разрушая связь с христианством, утверждая некую мировую, единую веру, Рафальский в качестве эпиграфов к главам ставит фрагменты не только из Евангелия от Матфея, открывающего повесть, но и из Корана, Кришны, Будды, Конфуция. Воскресение для него — это не просто возвращение в прежнюю плоть души, это воскресение в жизнь вечную: «Этот земной мир и другие ему подобные, пребывают в Духе, словно капля воды в большой воде. Воскресший в Духе тем самым живет во всех мирах одновременно» (с. 71). В повести высказывается религиозная концепция. В повести «Николин бор» Рафальский описывает один день из жизни русского эмигранта в Париже — безработного, в поисках человека, обещавшего ему помочь, сталкивающегося с самыми разными людьми, размышляющего, спорящего, переживающего, слушающего, вспоминающего, — и один, ничем не выделяющийся из череды таких же, день становится отражением всего того, что творится в душе русского человека, вбирает в себя всю его жизнь.

Свое творчество писатель определяет как «публицистическую беллетристику» (с. 56). Это сочетание художественности и публицистического начала отличает все его повести. Здесь есть характеристика и советского режима, и эмигрантских взглядов, и дореволюционной России. Размышляя о судьбах эмиграции, Рафальский противопоставляет первой и второй волне так называемую «третью эмиграцию»; дает оценку деятельности русской интеллигенции, размышляет о языке, о литературе, о путях развития человечества. Многие строки в его прозе подчеркнуто афористичны: «Трудно придумать что-нибудь более лукавое и неправедное, чем благополучие большинства» (с. 64); «Техника, утверждая формальное — политическое — равенство, необычайно обострила неравенство бытовое» (с. 107); «Русская культура ядовита и перерабатывает характеры в корне» (с. 116); «Душа советского человека, как лисья нора, из которой прорыты выходы во все

стороны и во всех обстоятельствах»; «Советский человек боится идеи вообще, как привидение собственной тени, и даже становясь антикоммунистом, выбирает не столько антимарксискую идеологию, сколько внесоветский комфорт» (с. 151).

Д.Д.Николаев

«Их памяти: Статьи» (Париж: Альбатрос, 1987). Основу посмертного сборника публицистики, подготовленного Т.Н.Рафальской и Р.Герра, составили выступления Рафальского 1969—1981 на страницах «Нового русского слова». В книгу также вошли напечатанная в 1977 в «Континенте» (№ 11) статья «Болезнь века», не опубликованное при жизни автора письмо в редакцию «Континента» и статьи «Смерть муз» и «Класс творческой мысли (Новая аристократия)». Издатели сгруппировали произведения Рафальского в два раздела — «Русская интеллигенция» и «Годы эмиграции и мысли о России». Защита интеллигенции связана у Рафальского с защитой идеологии как таковой — не конкретной идеологии, а идеологии вообще. Главным критерием оценки для него является то, насколько она способствует прогрессу, так как именно прогресс Рафальский признает единственной безусловной ценностью. Абсолютизация прогресса ведет к признанию неизбежности новой революции. В статьях Рафальского нет воспоминаний о старой России, о революции и гражданской войне, о первых годах эмиграции. Он пишет о современности, касается злободневных тем, но в суждениях своих чаще всего предстает человеком другой эпохи. Изменения, произошедшие и в политической, и в экономической жизни России, оцениваются им однозначно негативно: ни победа во второй мировой войне, ни научные успехи не привлекают внимания публициста: «Ее официальное искусство — макулатура, наука преуспевает преимущественно в военных арсеналах, а хозяйство — бракодельство» («По следам Сахарова». С. 121). Он сравнивает современность не с 50—60-ми, не с 20—30-ми, а с периодом до октября 1917. Рафальский не принимает большинства эмигрантов третьей волны именно потому, что их мировосприятие формировалось в советскую эпоху. Главный упрек, адресованный А.Зиновьеву, заключается в том, что автор книг «Светлое будущее» и «Зияющие высоты» является сыном своего времени, советским человеком. Для Рафальского как некая неизменная величина продолжают существовать Россия и русский народ в их дореволюционном, докоммунистическом состоянии, которое вернется, когда все «вымученное и вычурное» рассеется.

Рафальский дает характеристики некоторым советским писателям и писателям-эмигрантам «третьей волны». Высокой оценки удостаивается «"Один день Ивана Денисовича" А.И.Солженицына: настоящий шедевр, никогда больше не превзойденный автором»; «потрясающая по простоте и точности средств изображения удача, как упавшая громом на весь мир повесть-правда» («Страна одноногих людей». С. 130); привлекает Рафальского и личность писателя: «Именно впечатление незаурядности, заданности, призвания — самое убедительное в Солженицыне. Увидев его, хочется сказать, как Пилат: вот Человек! Именно — человек. Больше, чем писатель, больше, чем трибун, чем политик» (с. 128). В полемике Е.Эткинда с В.Максимовым о судьбах писателей в царской России Рафальский решительно встает на сторону последнего: «Возведенный страной, «за которую стыдно», на эшафот, Ф.Достоевский благополучно с него сошел и стал потом мировым писателем, а Андре Шенье так и остался на эшафоте, только голова его скатилась в корзину» («Три узла». С. 177). По мнению Рафальского, «блудословие» Эткинда «как ширмой заслоняет трагический список писателей и людей искусства, зарезанных коммунистической властью» (с. 176—177), а сам он является представителем той группы эмигрантов третьей волны, которая, «боясь, что советский строй, чего доброго, взорвется или переродится, пытается его «косвенно поддержать, пугая всех (и самих себя) великорусским национализмом», вместо борьбы с коммунизмом призывая на «борьбу с национализмом не вообще — что можно было бы только приветствовать, а вот именно только великорусским (если угодно — российским), бережно обходя, щадя и даже поощряя остальные» (с. 178).

Д.Д.Николаев

РЕМИЗОВ Алексей Михайлович (1877—1957)

«Огненная Россия» (Ревель: Библиофил, 1921) — сборник очерков, объединенных темой огненной судьбы человека, народа, России в современном мире. В книгу входит «Слово о погибели Русской земли» (впервые: Скифы. Пг., 1918. Сб. 2) и очерки, из которых заключительным является эссе о Ф.М.Достоевском. С.Сумский считает, что «Огненная Россия» — произведение, где говорит не только Ремизов-художник, но и художник-мыслитель, объясняет нам многие мотивы своего творчества» (Новая русская книга, 1922. № 1. С. 18). Анализируя первую часть книги, критик пишет, что «"Слово" — это плач по умершим и сознание трагизма происходящего», объясняя свое утверждение тем, что «как большой художник, Ремизов сразу понял, что то, что было, погибло навсегда (замечательно, что «Слово» написано еще до большевистской революции), и проникновенно, и любовно Ремизов сказал прошедшему "вечная память" (там же). Говоря о других очерках сборника, критик обращает внимание, что «остальные три очерка, рассказ "Огневица" и все навеянные темными словами Гераклита мысли о "судьбе огненной", о том, что "последнее испытание через огонь" (Там же. С. 19) отвечает мысли писателя о последнем страдании-искуплении и особенно тщательно разрабатываются им в очерке о Достоевском: "От страдания ведь убежал! Было указание — отверг указание, был путь очищения — поворотил налево кругом". Эти слова ваши, Федор Михайлович, жестокий приговор, много они объясняют» (с. 16). Очерк о Достоевском, как о предтече огненной России, завершает сборник и является в художественном плане объединяющим началом между «Россией погибающей» и «Россией огненной», примиряет эти понятия с помощью повышения тона: огонь—гибель—страдание—поэзия—огонь: «Поэты — это огни, излетающие из сердца народа, вестники его сил» (с. 16).

О.А.Чуйкова

«Ахру: Повесть петербургская» (Берлин: З.И.Гржебин, 1922). Книга состоит из трех частей и предваряется эпиграфом-заклинанием автора: «И еще скажу вам, у кого есть силы и голова крепка, пусть не покидает России. Так и скажите» (с. 7). «Вся она об огне да о страде: о России огненной, о весне петербургского 20-го года тяжелая и радостная памятка» (*Бахрах А.* // Дни. 1922. 19 нояб.). "Ахру" — означает "огонь" на придуманном писателем обезьяньем языке — название и первой части произведения, которая ведет читателя «от первой встречи Ремизова с студентом Блоком к тяжелому послеоктябрьскому Петербургу» (там же). Бахрах видит в книге не только литературные достоинства, но и дорогие воспоминания: «Ремизовское "Ахру" будет излишне людям науки, но нам, сердцу нашему эта маленькая, с такой любовью... написанная книжица даст не меньше увесистых томов воспоминаний» (там же). Соглашаясь с высказанной еще в эпиграфе и развитой в этой части книги мыслью Ремизова, Бахрах говорит: «И как же тяжело было там: в холоде и давящем гнете, но за рубежом оказалось еще тяжелее» (там же), потому что, по словам Ремизова, «русскому писателю, да еще в такую пору — столпотворенную — без России никак невозможно» (с. 47). О роли Блока в художественном, в частности, автобиографическом пространстве Ремизов говорил: «Нет ни одного из новых поэтов, на кого не упал бы луч его звезды» (с. 27). Отсюда и молитвенно-трагичный настрой повествования, о котором критик, скрывающийся за псевдонимом М.Я.Р., писал: «Я сознательно не говорю ничего о необыкновенной красоте слова г. Ремизова. Перед лицом большого горя неловко говорить о том, что слезы красят плачущую красавицу» (Голос России. 1922. 18 июня). Отдавая должное поэтичности и очарованию формы, исследователь отмечает и то, что «трагедия последних месяцев жизни Блока развертывается просто, без лишних слов, без выкриков... Ни одного неверного тона, ни одной фальшивой ноты» (там же). О том, что так дорого для автора и его критиков, «о литературном гнезде Петербурге—Москве — второй очерк», озаглавленный «Крюк». Именно этой «невозможностью» объясняет Ремизов причину того, что трагедия ушедших в изгнание не для Блока, который, по рассказам писателя, «над всем ужасом слышит ... музыку, и писать пробовал» (с. 24). Третья часть книги носит название «Альберн», по утверждению Ремизова, произошедшее от не-

мецкого Albern (выверт, залом, вьюн). Она является своеобразной реакцией писателя на происходящее в России. Рассказ про Обезвелволпал, откровенная звукопись, где содержание перетекает в фонетическое самовыражение — ответ абсурдом на еще больший и страшный абсурд окружающей действительности. «Для этих отвратительных новых сгустков слова у Ремизова есть только в его... обезьяньем царстве «Обезвелволпал», где обезьяний царь Асыка первый... и разные... Ахру показывают свои умилительные рожицы» (Ловцкий Г. // Дни. 1925. 26 апр.).

О.А.Чуйкова

«В поле блакитном: Повесть», ч. 1. (Берлин: Огоньки, 1922) — первая часть своеобразной трилогии — хроники жизни жены А.М.Ремизова — Серафимы Павловны Довгелло. Знаки фамильного герба рода Довгелло, по утверждению писателя, обернулись знаками жизни героини, а его описание: «Голова львова сера космата с огненной пастью в поле блакитном» стали заглавиями посвященных ей произведений. «"В поле блакитном" — детство, деревня Ватагино, воспоминания об отце, матери, няньке Фатевне... все вместе: и важное и незначительное, и печальное, и трогательное... вне перспективы и выбора» (*Мочульский К.* // СЗ. 1928. № 34. С. 500). Являясь началом повествования об Оле, «В поле блакитном» осознавалась современниками Ремизова как зачин описания яркой и трагической судьбы. По словам анонимного критика (Голос России. 1922. 7 мая), «это повесть души маленькой Оли с самого детства», которая написана тем «особенным языком и в особой манере, которую так хорошо знает читатель, когда он (Ремизов) пишет о чем-то особенно дорогом и милом» (там же). Подобным же образом высказывается и другой критик: «Все то, что он рассказывает, такое редкостное и такое интимное» (П.Ш. // Руль. 1922. 20 авг.) Особенная, столь характерная для Ремизова внимательность к деталям, тонко чувствуемый «огонь вещей» увиден не только как разгорающееся пламя, очистительный огонь, но и как уютное тепло домашнего очага: «Пусть Ремизов говорит о вещах комнатных и обыденных, он делает это так бережно и уютно, с такой любовью... что мы невольно начинаем любить вместе с ним его героев» (Лурье В. // Дни. 1922. 26 нояб.). Критик писал об эмоциональном восприятии повести: «В поле блакитном» — книга очень приятная, т. к. она крайне интересно задумана и не менее удачно выполнена» (там же) дополняется впечатлением современника об ее структуре: «Вся повесть с первой страницы и до последней выдержана в совершенно особенном, строгом и четком стиле, проникнута одним настроением» (П.Ш. // Руль. 1922. 20 авг.). Рецензенты также отмечают неоднозначность концепции произведения. С одной стороны, «это повесть о глубинах человеческой души... где кончается власть рассудка, где царят неосознанные, часто неотразимые движения» (там же), а с другой «это похоже на дневник — также лично, отрывисто, иногда случайно» (Мочульский К. // СЗ. 1928. № 34. С. 500). Все это, по утверждению Ремизова, объясняют царившие в мире грех и темная разлучная сила, которые неминуемо приведут к погибели любое благополучие, пока оно не основывается на внутренней, духовной гармонии. Пышно убранному, наполненному серебром и бархатом, заставленному тяжелой и пыльной мебелью дому родителей Оли неминуемо придет конец. Хозяин дома, отец Оли, неизменно повторяет: «В доме мира нет, погибнет дом!» Тема обреченности, гибели и дома, и его обитателей, звучит в повести еще не громко, но она предвещает будущую гибель многих домов, жизней и душ, о чем сам Ремизов говорит: «Так бы казалось, повесть о Оле кончилась, а на самом деле начинается трагедия» (с. 289).

О.А.Чуйкова

«Крашеные рыла: Театр и книга» (Берлин: Грани, 1922). Книга была написана по впечатлениям службы Ремизова в ТЕО (Театральный отдел при Народном комиссариате просвещения) после октябрьского переворота. Она состоит из небольших эссе и критических зарисовок, внутренне объединенных в четыре основных раздела. Первый отражает требования писателя к языку и стилю драматического произведения. Второй посвящен отзывам об увиденных спектаклях. Третий раздел содержит мысли Ремизова о развитии и истинном предназначении пьес для детей. Четвертый и последний раздел — попытка воплотить все вышеперечисленное в виде небольших зарисовок или живых картинок. Главные

тезисы, которые выдвигает в «Крашеных рылах» Ремизов — о неразрывной связи театра и сна, а через него и мифа: «Сон и театр — близнецы... Театр как сновидение, вот этой пядью не измеришь и часами не сосчитаешь» (с. 29). Базируется сновидческая роль театра, по мнению автора, на тайне слова: «И эта тайность письма от волшебства слова, а волшебство слова от пламенности духа, а пламенность духа — огонь — от дара, а дар по судьбе» (с. 9). Однако не только слово, но и маска — «крашеное рыло», по мнению Ремизова, неотъемлемо связано с театральной культурой. Потребность в маске отмечает *А.Дроздов* как по поводу данной книги, так и обращаясь к творчеству Ремизова вообще: «У него два лица... Второго лица Ремизова широкий читатель не любит, потому что не понимает. С этим лицом Ремизов пишет все те "странные" вещи, смысл которых... понятен во всей полноте только ему одному» (Накануне. 1923. 9 дек.). «Странность» ремизовских вещей объясняется его отношением к искусству, в частности к драматическому: «Обаяние — мана — морока — суть всякого искусства» (с. 7). Говоря же о театре для детей, писатель особенно подчеркивает невозможность «сюсюканья», потребность в поиске новых форм и принципов игры: «Одни писатели идут намятой тропой — пробойной дорогой с готовым словарем, сжившимися образами и установившимися взглядами на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд, свое ухо и свою руку... Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, со своим глазом, ухом и рукой» (с. 42—43). Подобное отношение к слову, по утверждению Ремизова, есть «величайшее напряжение души человеческой, сознание его духа, — искусство» (с. 15).

О.А.Чуйкова

«Россия в письменах». Т. 1. (М.; Берлин: Геликон, 1922). Книга писалась главным образом в 1917 и 1918. По первоначальному замыслу Ремизова «Россия в письменах» должна была состоять из двух томов. Однако второй том остался незавершенным и издан не был. «Сам Ремизов определил эту книгу, состоящую из обрывков и осколков старых документов.., как новую форму повествования, «где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия — века» (*Струве*. 1996. С. 81). Острота ремизовского восприятия проходящего и давно прошедшего времени была подчеркнута стремительными переменами, происходящими в России: «В первый раз взял я с полки петровскую мою тетрадь, когда по злому ли наущению либо от простоты нашей Санкт-Петербург обернули в Петроград... И пришло такое время конечно, вон побежали из Петербурга кто куда, оставляя дом Петров — последнее наше окно. Тут я опять петровскую тетрадку достал». Книга представляет собой сборник исторических документов, грамот, памяток, объединенных Ремизовым по принципу «вспоминаемости» событий. «"Россия в письменах" — плод многолетней работы. В ней Ремизов раскрывает перед читателем свою связь с прошлым, которое продолжает жить для него какой-то странной, потусторонней жизнью», — пишет рецензент, отмечая, что «каждая грамотка, каждый крестик, каждая книжка превращаются у Ремизова в поэтический образ... А иногда, ухватившись за какую-нибудь печатку... набрасывает пером подлинного художника картинку жизни целого поколения» (П.Ш. // Руль. 1922. 4 июня). Хронологически эти документы относятся главным образом к концу XVII—XIX в. «Собранные Ремизовым в первой части его труда памятники осваивают три столетия... Каждому памятнику старины он посвящает особый очерк, дополняя безжизненный остов воображением художника» (там же). В одних случаях сам текст служит материалом, он переписывается целиком, а комментарии минимальны и основываются на самом же тексте («Бахусова пещера», с. 100); в других очерках упоминание старой книги служит поводом для рассказа о жизни владельцев этой книги («Письмовник», с. 147); иногда старинный текст переплетается с историей людей, которым принадлежала книга («Календарь», с. 161). Подобный подход, по словам А.Вольского, делает «Россию в письменах» «одной из самых своеобразных исторических хрестоматий», где «под магическим дуновением ремизовской любви к русской старине, таящей в себе столько трогательного, наивного, почти маниакального, волшебно оживает... Старая Русь, и мы прикасаемся к глубочайшим сокровен-

ным источникам русской культуры» (Накануне. 1922. 13 апр.). О способности писателя вызвать к жизни давно ушедшее прошлое говорит и рецензент П.Ш.: «То, что дает Ремизов в своей книге, не история и не археология. Он вычитывает и раскрывает в памятниках старины то сокровенное, что доступно только художнику» (Руль. 1922. 4 июня). Именно поэтому «он умеет мастерски, иногда в двух, трех словах, выразить свое настроение и перенести читателя в тот мир, куда только он один знает путь» (там же). Сила поэтического воздействия на читателя является, по утверждению Вольского, следствием того, что «зачарованный старой Москвой, большой деревней, полу-Западом — полу-Азией вырос и образовался своеобразный ремизовский талант» (Накануне. 1922. 13 апр.).

О.А.Чуйкова

«Кукха: Розанова письма» (Берлин: З.И.Гржебин, 1923) — переписка Ремизова и Розанова с ремизовскими комментариями, вставками-рассказами, снами и воспоминаниями. Впервые напечатано в журнале «Окно» (1923. № 2). Реальные факты переплетены в нем с авторской фантазией, композиция мозаично-непоследовательна, подчинена стихийному импульсу. Такое построение отвечает смыслу названия: на обезьяньем языке «Кукха» — влага, «влажность, сквозь звезды — Василий Васильевич! влажность сквозьзвездья, живая влага» (с. 41). Объясняет писатель и причину появления «Кукхи»: «Хочется мне сохранить память о нем. А наша память житейская, семейная, — нет в ней ни философии, ни психологии, ни точных математических наук» (с. 3). Отсюда и прихотливый, текучий, изысканный рисунок сюжета, многосмысленность содержания, которые очень разнопланово оценивались критикой. Д.Лутохин пишет: «Ремизов, написавший эту «Кукху» и Розанов, о котором она написана, — большие мастера письма, искусники великие: они преодолевают «словесность» и дают сконцентрированную, обостренную, но подлинную жизнь» (Огни. 1924. № 3. С. 5). Лутохин утверждает: «То, что вы узнаете о нем Розанове и попутно об авторе «Кукхи», заставит вас нежно полюбить их обоих», оговариваясь, что достоинство книги не только в отражении личных переживаний: «У воспоминаний есть фон: литературная Россия, Россия вообще того времени и 1905—1911 гг.» (там же). С противоположным замечанием выступает *Р.Гуль*: «Как начнешь читать — полное недоумение... Да все с вывертом, со скучнейшим фокусом «обезьяньего царя Асыки». Но это еще полбеды. Для изюминки автор прибег к эротике! От эдакой эротики делается совсем тошно» (Накануне. Лит. неделя. 1924. № 69. С. 7). Подобное суждение объясняется неприятием принципов ремизовского творчества, основанного на изначальной готовности автора быть для читателя не собеседником, но зеркалом, не поводырем, но дорогой, поэтому что увидеть и куда пойти — зависит исключительно от самого читателя. О стилистике произведения пишет и А.Синявский: «Ремизовская "Кукха" замечательна тем, что содержит не просто портрет Розанова, каким он был, но — портрет стилистики Розанова, которая пародийно и вместе с тем зеркально отражается в стилистике Ремизова» (Синявский А. «Опавшие листья» В.В.Розанова. Париж, 1982. С. 229). Сам писатель говорит о настрое «Кукхи: «А по мне: ведь лучший портрет, тот, где карикатурно, а значит не безразлично» (с. 3), возвышая свою «карикатуру» до поминальной песни последним вопросом: «Скажите, Василий Васильевич, который теперь час у вас там в вечности?» (с. 68). Отрицательную рецензию на «Кукху» опубликовал в парижской «Русской газете» (1924. 6 нояб.) *Саша Черный*, не принимавший эстетики и стилистики Ремизова. О заглавии книги «Кукха» он писал: «Обложечный, шаманский крик, плакатная "тарабумбия" — глаза не разбегаются по витрине, сразу схватывают короткий словесный визг и выкатываются на лоб. Все, что нужно» (Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 3. С. 369).

О.А.Чуйкова

«Звенигород окликанный: Николины притчи» (Париж; Нью-Йорк; Рига; Харбин: Алатас, 1924) — сборник из двадцати пяти сказов о Николае Чудотворце, самом почитаемом на Руси святом. Его образ, близость народной душе неоднократно подчеркивались Ремизовым. Многие рассказы сборника публиковались и перепечатывались с небольшими изменениями под названиями «Николины притчи» (Пг., 1917). Своеобразие ремизовского подхода к теме отмечает-

ся А.Крайним (*З.Гиппиус*) с точки зрения его литературных склонностей: «уменье сливаться с очень реальной и очень таинственной стороной русского духа» (СЗ. 1924. № 22. С. 447). Говоря о глубине проникновения в историю и духовную культуру Руси, Гиппиус утверждает: «Это вся жизнь русской народной души, ее сложный рост в истории. Это — неразнимчатая сплетенность язычества, христианства, сказки, порыва к правде; это ее смех и горе, ее хитрость, слабость и сила», поэтому «страницы Ремизова, где он сам становится частью этой жизни с ее безмерностью и неуловимой мерой... — эти страницы и драгоценны, их-то нельзя не любить, если любишь и ценишь Россию» (там же). Способность передать это «чувство души народа» Гиппиус объясняет тем, что «они единого духа. Ремизов тут почти не "писатель", просто один из многих "создателей" "Николиных «сказов"» (Там же. С. 448). Форма повествования также рассматривается критикой в различных аспектах. Гиппиус считает, что «бесполезное дело — подходить к этой сложной области русской жизни с чисто эстетической меркой. Тут нужно чутье, тоже художественное, — но иного порядка; ведь нужно понять глубочайший реализм такой "фантастики". Ремизов в ней — самый настоящий реалист» (там же). А со стороны его «запредельной способности проникать жизнь»: «Эта новая книга "Притчей Николиных" с каждой страницей раскрывает не только народную, русскую, самобытную мудрость (не философию!), она объясняет "поступки" народные, тайны народные, надежды и упования» (Т-ский Вл. // Воля России. 1924. № 16-17. С. 233). Рецензент отмечает широту охвата выбранной Ремизовым темы: «Все «Притчи Николины», а их много собрал Ремизов, оттеняют каждую особую черту народного характера. И его поверия, и его суеверия, и его представления о судьбе и доле, о жизни настоящей и будущей» (там же). Вера в спасительную роль Николы, в его справедливость и милосердие рождает в человеке, по утверждению Вл. Тукалевского, осознание в себе Человека, создания Божьего, с которым «Никола, — он все может в самом лучшем смысле — вера в себя, в человека» (Там же. С. 234).

Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*), называя «Николины притчи» «стильной книгой», пишет: «Непосредственно почувствуешь душу русского народа без всяких предварительных указаний и рассуждений» (Руль. 1924. 8 окт.). Это качество, проявленное писателем, становится, по мнению Айхенвальда, причиной того, что «иногда он (Ремизов) не понятен без погружения в темные колодцы самого изысканного фольклора», но, считает критик, «запечатлив в себе эти изумительно переделанные Ремизовым притчи, вы постигаете всю... мудрость, какая дышит в эпиграфе к ним: "А що буде, якъ Богъ помре? — А Микола святый на що?"» (там же). Айхенвальд видит причину такого восприятия образа святого в том, что «Микола изображен как представитель и наместник Бога, облеченный всеми его полномочиями, но в то же время сохраняющий все человеческие повадки и обличие». Именно это «соединение Божественной и самой земной, самой домашней человечности, — отмечает критик, — дает Миколе Угоднику его неотразимую привлекательность и обаяние» (там же). Айхенвальд пишет: «Здесь не орнаментика... — здесь подлинная живописность, открывающая перспективы во всю даль русского миросозерцания», «в чертах реализма выступает он «в лапотках, с посохом, платье — заплата на заплате, дырявое», но, считает критик, так велика сила этого образа, облеченного в художественное слово Ремизова, «что невольно присоединяешься к молитве нашего автора-иконописца: «Благослови русский народ... на новую грядущую жизнь» (там же).

О.А.Чуйкова

«Зга: Волшебные рассказы» (Прага: Пламя, 1925). Сборник из десяти рассказов: «Жертва», «Чертик», «Чертыханец», «Суд Божий», «Заноза», «Покровенная», «Царевна Мымра», «Слоненок», «Галстук», «Пожар», объединенных мыслью о неминуемом «пропаде» и разрушении любой устоявшейся жизни или судьбы, совращенных или заколдованных темными, загадочными силами. Г.Ловцкий пишет, что «все эти волшебные силы... вызываются Ремизовым не на бой... Здесь исключительно воссоздаются жуткие настроения, в которых рождаются недоуменные вопросы о загубленной собственной жизни, о погибших чужих жизнях» (Дни. 1925. 26 апр.). Отмечает критик и восхитительный, яркий, полный

образами язык книги: «А.М.Ремизов любит слово какой-то особенной любовью, не неприкосновенное слово, а заложенные в нем музыкальные возможности, и оттого его вещи от каждой новой обработки еще больше выигрывают» (там же). Причину такого прочтения критик находит в том, что «для Ремизова характерно стремление подойти к жизни там, где ее удел завязан... до крови, до исступления» (там же). Но волшебство этих рассказов не только в заклинательной силе слова, отмечает анонимный критик: «Там, где другим ни зги не видать, Ремизов... неустанно вглядывается в таинственный мрак, колдует, вызывает волшебную "нечисть", которая нас окружает на каждом шагу нашей жизни» (СЗ. 1925. № 24. С. 438). В этом мраке писатель, по мнению критика, ищет ответы на вопросы: «Зачем человек обрекается на страдания? Кому и для чего понадобились эти страдания?» И ответ в том, что «там, где кончаются естественные объяснения, только... начинаются настоящие вопросы о без вины пропавшей загубленной жизни, о грозном стихийном бедствии («Пожар»). Не только грубое суеверие («Заноза»), но и человеческое бессилие склонно наклеивать на все это волшебство ярлык «чертовщины» (Там же. С. 439). Однако критик предостерегает, что «нет ничего легче, как распределить по полочкам позитивного знания весь тот волшебный материал, который автор нам предлагает в этих рассказах, и усмотреть в жутком балагуре Петре Бородине («Жертва») садиста и некромана... а в "ягевшей" Глафире и "чертеневшем" тараканоморе изуверов» (там же). Способа избежать подобного взгляда на ремизовских героев Ловцкий видит в том, что истинной «вины, злой воли за нами нет, и в этом волшебство "Зги". Теперь "Зга" пророезала мрак и искры посыпались из глаз... но для этого нужно было... чтобы волшебная нечисть поползла изо всех щелей нашего собственного жилья» (Дни. 1925. 26 апр.). Сам Ремизов, роль которого «бросить хотя бы згу в весь этот таинственный мир» (Третьяков В. // Сегодня. 1925. 13 июня), так определяет место человеческой души в современном ему мире: «Он один стоял посреди пепла сожженного, проклятого, родного города, и его оскорбленное сердце горело пуще всяких пожаров и жестче всяких огней» (с. 27).

О.А.Чуйкова

«Взвихренная Русь» (Париж: Таир, 1927; М., 1991) — первая книга воспоминаний Ремизова, посвященная самым тяжелым годам революционного и послереволюционного времени в России, целью которой современники видели «рассказать правдиво, ничего не скрывая и ничего не приукрашивая, о зверином, "волчьем" времени — о ненависти, отчаянии и крови, чтобы читающий — не умом, а сердцем, всем своим телом — пережил странную тяготу и томление и не отрекся от духа» (*Мочульский К.* // Звено. 1927. 10 апр.). «К новой книге Ремизова можно подходить различно — и как... к документу о недавних и еще страшных днях, и как к крупному художественному произведению» (*Гофман М.Л.* // ПН. 1927. 4 авг.). Осмысливая ее место в литературе, *М.Осоргин* подчеркивает исключительность ремизовского таланта, его «выделенность»: «Новая книга А.Ремизова «Взвихренная Русь» — книга совершенно исключительная, опять странная, очень трудная, смущающая, испытующая, но пронизанная высокой человечностью, освященная тем светом откровения, который дается мученичеством, в страшнейшем из застенков — в застенке людского быта. Книга эта рождена в революции и останется ее памятником. Это запись кошмара, многими пережитого, но немногими оправданного» (СЗ. 1927. № 31. С. 453). Философский центр «Взвихренной Руси» — глава «О судьбе огненной», опубликованная в 1919 как самостоятельное произведение, называлась «Электрон». Мочульский, говоря о восприятии Ремизовым России: «Едут в вагоне богомольцы из Киева. Между ними... "Бабушка наша костромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамеечку ночь ночевать, прямо на голые доски, на твердое старыми костями, бабушка наша, мать наша — Россия"», — подчеркивает ее жертвенный, молитвенный подвиг: «Так лирически — с мукой страстной и великой любовью — ведется повесть о глухой ночи России. Годы войны и революции, о которых столько писали политики, журналисты... — проходят перед Ремизовым в немеркнущем свете; тьма кромешная озарена им, оправдана и искуплена» (Звено. 1927. 10 апр.). Н.Кульман,замечая, что символика Ремизова «не всегда доступна пониманию» (В. 1927. 21 июля), также видит в произведении итоги высокой рабо-

ты духа: «Это суд человека, только забившегося в нору для непрестанной духовной работы. Но из своей норы он все зорко подмечал, и суд его оказался беспощадным: революция — вихрь огненный, кровавый и смрадный» (там же). Подчеркивая близость священным текстам, *Д.Святополк-Мирский* обращает внимание на осознание жертвенности всего русского народа: «Его <Ремизова> рассказ о революции прежде всего хождение по мукам простых русских людей, застигнутых Революцией» (Версты. 1928. № 3. С. 155). Структура книги представлена критиками разнопланово. Так М.Л.Гофман выделяет во «Взвихренной Руси» три части: «Плач о России и лирическая песня о России и любви к России и личный дневник Ремизова», отмечая, что «мастер сказаний не справляется с композицией крупных произведений». Рецензент, однако, утверждает, что «плач о России так прекрасен, как немногое из того, что создавал Ремизов», соглашается, что «художественно значима, содержательна и сильна и вторая часть — о быте революционной России». И несмотря на то, что третья часть книги, по его словам, слабее, называет «Взвихренную Русь» «одной из самых значительных книг», которая является «трудной и тяжелой поэмой о русском лихолетье» (ПН. 1927. 4 авг.). Святополк-Мирский видит в книге не три части, а два, проходящие через весь текст противоположных начала, объясняемые отношением автора к происходящему: «двойное», «амбивалентное» отношение ненависти и любви, притягивания и отталкивания, и притягивания тем сильнейшего, чем сильнее соответственное ему отталкивание». По словам критика, «особенно поразительны "Окнища" (окнища в ад), рассказы о "скотских зимах" 1918—1920. Но не менее значительна и "Весна-Красна", дневник 16 и 17 года — рассказ о мобилизации ратников, об избиении городовых в "бескровную" февральскую революцию» (Версты. 1928. № 3. С. 155). К.Мочульский отмечает тесную, неразрывную связь между манерой письма Ремизова и спецификой его миросозерцания: «Люди и предметы повернуты к нам той стороной, которой мы еще никогда не видели. Мелочи приобретают новый — трагический смысл... становятся эпическими мотивами. Убогая, нищенская жизнь раскрывается в своей громадной значительности, как торжественная и скорбная поэма» (Звено. 1927. 10 апр.). Структура произведения осмысливается критиком как отражение душевных движений автора: «В "Взвихренной Руси" краткие заметки перемежаются с рассказами; большие повести вставлены между двумя снами — и лирические монологи чередуются с сухими записями дневника. Этот прием, создавая впечатление непосредственности, обусловливает "интимный тон" книги. Так мотивируется резкий сдвиг — от "важного" (политические события, исторические личности, общественная жизнь) к "домашнему". Взгляд не сверху... не со стороны... а из тесной близости» (там же). М.Осоргин указывает на причину подобного взгляда: «Так говорит он потому, что пройдя через огонь и удушливый дым революции, опаленный, измученный, полузадушенный, — он никогда не может позабыть ярчайшего света, озарявшего труднейшие минуты жизни... рождающегося только в стихии огненной бури, другим незнакомого. Так говорит писатель, который "жарчайшие чувства и слова" свои получил в потоке жизни, крутившем его как щепку» (СЗ. 1927. № 31. С. 455). Важность происходящих в книге событий, однако, может быть, осознана лишь душой, близкой «огненной стихии Руси». Н.Кульман пишет, что «эпопея Ремизова — чисто русская эпопея. Иностранцы ее не поймут», но несмотря на это, по словам критика, «"Взвихренная Русь" — одно из выдающихся произведений русской литературы. Нигде талант Ремизова не сказался с такой яркостью, как здесь» (В. 1927. 21 июля). Осоргин считает одним из основных достоинств книги то, что «Ремизов, уйдя от быта и унеся о нем память, — осветил эту память светом любви, веры и человечности. Поэтому его книга... "в конце концов" не только полнее дает эпоху революции, но и находит для эпохи и для революции лучшие слова оправдания. Вера дает ему то, чего не могут иметь утратившие веру старую и еще не приобретшие новой» (СЗ. 1927. № 31. С. 456). Сам Ремизов называет свое произведение свидетельством «о всеобщем врастании в величайший год русской жизни... где события великих дней оказались закрыты для глаз, а осталось одно — дуновение, отсвет, который выражается в снах... да обрывки события, подсмотренного глазом, для которого ничего не примель-

калось» (с. 28). «Но из этих отсветов и обрывков, — говорит К.Мочульский, — построена книга монументальная — самое полное и правдивое свидетельство о "величайшем годе". От одного "дуновения", от одного случайного слова — раскрывается перед нами вся "Взвихренная Русь"» (Звено. 1927. 10 апр.).

О.А.Чуйкова

«Оля: Повесть» (Париж: Вол, 1927). Произведение состоит из трех частей, с первой из которых «В поле блакитном» читатель познакомился в 1922. Вторая часть — «Доля» и третья — «С огненной пастью» посвящены Олиной юности и продолжают биографическое направление ремизовского творчества. «Проходит через повесть девушка (Весна—Доля—Невеста) чистой и красивой души — весна революции, доля женщины, невеста недосказанного будущего», — так видит образ героини *М.Осоргин* (ПН. 1927. 9 июня). «Судьба героини, ее биография, прослеженная от детских до девических лет, своею яркой нитью, чисто ремизовской вязью, тянется через усадьбу, маленький городок, столицу», — пишет *Ю.Айхенвальд*, особо отмечая в книге «разлив русской стихии» (Руль. 1927. 15 июня). «Петербург, Бестужевские курсы, революционная работа, сходки, конспирация, аресты. В нашей литературе история революционного движения никогда еще не разрабатывалась как поэтическая тема», — пишет *К.Мочульский*, отмечая, что «к сложному общественно-политическому явлению Ремизов подходит не как историк и бытописатель. "Деланье революции" он воспринимает лирически, и в партийном подполье видит... великую любовь и жажду "пожертвовать собой"» (СЗ. 1928. № 34. С. 500). Мочульский особо отмечает стиль повести, основанный на интонациях живой речи, свободный от синтаксических шаблонов и литературных клише. По его мнению, только так можно говорить «о горячих детских сердцах, о жертвенности и служении. Чтобы избежать ложного пафоса, автор выбирает людей самых обыкновенных — совсем не похожих на героев. Чтобы не впасть в чувствительность — он подчеркивает смешные мелочи их жизни» (Там же. С. 501). Такое отношение, по мнению *Д.Святополка-Мирского*, приводит к тому, что «Оля» в творчестве Ремизова противостоит «Взвихренной Руси» почти как антитеза. «Если во "Взвихренную Русь" он вложил все свое богатство, в "Оле" он сосредоточил всю свою чистоту... Больше чем всякая другая книга Ремизова, "Оля" принадлежит к "старшей линии" русской литературы... и для самого писателя "Оля" огромное усилие самоограничения... Чистый идиллический мир "Оли", по существу чуждый творцу "Буркова Дома" и "Канавы", встает, однако, во всей своей природной свежести» (Версты. 1928. № 3. С. 156). Эта цельность, по мнению Святополка-Мирского, «предстает нам в своем конечном достижении, в своей чистой и "первобытной2 легкости. Высшая зрелость искусства, умеющего предолеть свою зрелость и обрести потерянный рай простоты» (там же). Отмечает этот описательный прием и Осоргин: «Тем, кто привык, или кто не может привыкнуть к хитрой и беспокоящей невнятице некоторых ремизовских творений — следует вникнуть в другую сторону его творчества, ясную, ласковую, уютную и простую. "Оля" — такая книга» (ПН. 1927. 9 июня). По мнению критика, очарование и простота произведения объясняется нежностью и любовью к прошлому, из которого возник образ героини: «Из старенького, крутобокого, набитого воспоминаниями комода черпает Ремизов прекрасные образы и словесные украшения, приглашая не забывать и любить» (там же). О стиле также пишет Ю.Айхенвальд: «В иных местах романа хорошо сливаются эстетическое с человеческим — в одну нерасторжимую цельность, т. е. перестаешь замечать самоцветный наряд Ремизова и отдельно — внутреннюю суть его повествования» (Руль. 1927. 15 июня).

О.А.Чуйкова

«По карнизам: Повесть» (Белград: Русская библиотека, 1929). Книга открывает череду автобиографических произведений Ремизова, посвященных его жизни за границей. Она разбита на три части: «Esprit» — из берлинской жизни, «La Matiére» и «Наша судьба» — из парижской жизни. Открывается повесть «Карнизами», главой, посвященной детству писателя, а заключает книгу детский портрет — «Бику». В этом произведении с новой силой проявился один из основных принципов мироотражения писателя — мифологизация собст-

венной жизни при помощи смешения реального и волшебного. *К.Мочульский* считает, что «нельзя понять особенностей ремизовского письма — такого единственного в своеобразии, — не раскрыв его главного символа. Ремизов рассказывает от первого лица; кажется, что рассказчик и есть сам автор и что писания его автобиографичны. Прием этот приводится так убедительно, что о личности повествователя как-то и не думаешь» (СЗ. 1932. № 48. С. 479). Герой повести, который и является для читателя проводником в закрытые для «простого глаза» пространства, Мочульскому видится настолько ярким и объемным, что «перед "реальностью" ремизовского рассказчика — чудака, выдумщика, начетчика, мастера все клеить и вырезывать, сновидца, сказочника, кротчайшего духом, запуганного жизнью, загнанного в подполье, проказника-кавалера обезьяньей палаты, истерзанного жалостью и умиленного перед Богом — перед этим образом фигуры лесковских рассказчиков, пушкинского Белкина и гоголевского Рудого Панька кажутся литературной стилизацией» (Там же. С. 480). В отличие от Мочульского, который склонен видеть в лирическом герое отражение не самого автора, а скорее плод его игры с читателем, *Б.Сосинский* считает, что только «ходящему по карнизам открывается многомерный мир другой реальности. Этот иной мир, отличный от нашего, трехмерного, влечет к себе писателя, проникающего туда не путями лунатиков, таинственных и нездешних существ, а своим собственным путем — "нормальным" — путем огромной работы над собой» (Воля России. 1929. № 10. С. 203). Объясняя этот интерес писателя к сновидениям, Сосинский предполагает: «Быть может — именно в Ремизове властно выразилась многовековая тяга русской народной души к чудесному и ирреальному (русская мифология, апокрифы, жития святых)», а повесть «По карнизам» почти целиком посвящена этой «другой реальности» (там же). Еще один важный аспект выхода в «другую реальность» критик видит в одном из главнейших принципов мифологизации действительности — смешении сна и бодрствования: «Недаром Ремизова так интересует в жизни человеческой души явление сна — недаром он так взволнованно разыскивает отображение снов в русской литературе (Аввакум, Гоголь, Толстой) — и так проникновенно умеет передавать свои и чужие сны» (там же). Сосинский считает, что, только обратившись к детству рассказчика, можно понять источник авторского мифотворчества. Говоря о первой части повести, критик отмечает: «Карнизы» изображают совсем особую, не похожую на мир других детей... «свою жизнь», одинокую, «затаенную». Эта детская жизнь, считает он, «вводит нас — во взрослую — в последующих частях повести — и эта взрослая, опять «затаенная», «своя жизнь» — также волшебна — и еще более, глубже — многомерна» (Там же. С. 204). «Esprit» — это ремизовский мир вещей, игрушек, живущих в одной комнате. «Этот призрачный, населенный удивительными созданиями — такими живыми, как будто вещественными — в то же время несуществующими — это миф о жизни — вызывает в нас чувство, близкое к печали» (там же). «La Matiére» — история непонятных чудес, происходивших в одном монастыре и описанных Ремизовым как домашнее, почти бытовое волшебство. По словам Б.Сосинского: «любопытно, что в "Эспри", хотя и нет чудес в принятом смысле — но там все "духовно", все возвышенно, а здесь, в "Ля Матьер", чудеса на каждом шагу и все какие-то «материальные», земные, чудеса в обыкновенной жизни» (там же). По мнению Сосинского, «быть может, эти страницы особенно мучительны для писателя: здесь кроме других напастей рассказана история гибели большого волшебного мира игрушек... — страшной гибели многомерного, высокого — в трехмерном, низменном» (там же). Как считает Сосинский: «Лучшие места в книге — отголоски той мудрости, которой писатель научился у русского народа и которая является религиозной, христианской основой его творчества» (там же). «Наша судьба» — рассказ о жизни в Париже, трагический и горький диалог автора и читателя, где много обиды, человеческого горя и много «безответных вопросов: "для чего?" и "зачем?" (*Голенищев-Кутузов И.* // Россия и славянство. 1930. 21 июня), а для Н.Городецкой герой повествования — не сотворитель, но часть «образованного вокруг него мира» (В. 1930. 30 дек.).

Но именно эта гибель светлого и яркого «детского» мира, по утверждению К.Мочульского, служит причиной того, что

«сквозь смешное чудачество и трогательную беспомощность мы больше и больше чувствуем "духовный образ"... Это образ христианской жалости и смирения. Рассказчик Ремизова говорит нам о бедственной и темной нашей жизни, пронизанной чудесным светом» (СЗ. 1932. № 48. С. 481).

О.А.Чуйкова

«Три серпа». В 2 т. (Париж: Таир, 1929). Другое название — «Московские любимые легенды. Три серпа» — пересказ своим голосом старых сказаний о Чудотворце. Автор — последний из народных сказителей. Он продолжает творимую легенду, начало которой в XI веке. И принимая из рук народа нить рассказа, он знает, какую возлагает на себя ответственность», — так отзывается *К.Мочульский* о дополненном и исправленном сборнике сказов А.Ремизова (СЗ. 1932. № 48. С. 479). Мочульский, утверждая, что книга Ремизова «наполнена духом простоты, смирения, домашности и земной веры», пишет, что «русский Никола — простой и благостный; старик с насупленными бровями и сияющими добротой глазами» (Там же. С. 480). Комментируя внутренние различия между этими произведениями, И.Воинов пишет: «Эта книга... раскрывает перед нами еще глубже вселенскую миссию Николы, заступника обездоленных, вечно болеющего за темную, греховную человеческую душу» (В. 1929. 15 авг.). Отмечает критика и черты, присущие лишь этой книге: «Так много юмора, любви к человеку, тонкой наблюдательности и вымысла в этих византийских и латинских легенадах» (Воля России. 1929. № 2. С. 164). Анонимным критиком выделены и специфические приемы, характерные для ремизовского письма: «Эти рассказы о купцах и царях, о пленных, о сарацинах и милости Николы одеты Ремизовым в наряды современности. Он, говоря о Византии первых веков христианства, упоминает детали нашего быта, и вот до Парижа докатывается Византия, а прошлое становится как настоящее, и стирается грань между веками и людьми — всегда одинаковы были их страсти, и злоба, и добро» (там же). Такое восприятие образа Николы позволяет рецензенту предположить, что «смысл и философия «Трех серпов» отлично высказана в одном из рассказов: «...Никола — человек, которого ничуть не страшно, но перед которым совестно», и сделать вывод, что «в сущности все легенды Ремизова — о живом добре и частицу этого добра унесет чуткий читатель со страниц прекрасной книги» (Там же. С. 166). И.Воинов пишет, что «совершенно неожиданно, но нарочито намеренно смешивает он в рассказах далекие, почти легендарные времена с тусклыми буднями наших дней» (В. 1929. 15 авг.). Однако, несмотря на смешение времен и череду земель, которая проходит у читателя перед глазами, «лик Николая... особенно светел в тех небольших рассказах Ремизова, где местом чудес святителя является бескрайняя русская земля. Все здесь у автора глобально, правдиво. Слова сами плывут в душу, поднимают мысль к Богу, к тайникам слепой, беспредельной веры», — замечает Воинов, сближая образы Николы и Спасителя (там же). Такое сближение подтверждается и самим Ремизовым, который в «сказе» «В мир» связывает начала Спасителя и человека понятием добровольной жертвы: «Безвестность — ходить среди чужих чужим... Бедность — вот кто раскрывает душу... Молитва — от молитвы мытаря до молитвы молитвенника» (с. 17—18).

О.А.Чуйков

«Пляшущий демон» (Париж: Склад издания «Дом книги», 1949) — появился впервые с рисунками и факсимильным автографом автора и представляет собой сборник очерков-воспоминаний, состоящий из трех частей: «Русалия», «Петербургская русалия», «Писец-Воронье перо». Глава «Книгописец и штанба. Памяти первопечатника Ивана Федорова» опубликована в газете «Последние новости» 7 июня 1934. «Пляшущим демоном» Ремизов называл известного артиста балета, балетмейстера С.М.Лифаря, чей возвышенно-мифологизированный образ напоминает писателю «возвращение к сказочной русской метели», к Алазиону, демону радости, к «русальным действам» и пляскам скоморохов. «Встреча с Лифарем всколыхнула мою русальную память. И по книгам я рассказываю о моем прошлом с XI века. Через все века проносится образ Лифаря — "пляшущий демон"» (с. 3). Рецензент К.Солнцев пишет: «Название книги "Пляшущий демон" обнимает почти все ее содержание. Это книга о танце, о пляске и затем о словесной одержимости, производной в этом случае из

"пляса-плескания". Танец-пляс — наша историческая, вековечная "русалия". Внешний толчок, повод книги — впечатление от Лифаря-Икара на подмостках парижской Оперы» (НЖ. 1950. № 24. С. 300). Обращая внимание на свойства ремизовской памяти «прозревать века», критик отмечает, что «писателя "взмело", пронесло по десяти векам русской жизни, и "вызвучало" его слово. Вся наша русальная история в изящных миниатюрах разделена на отдельные этапы... Это "исследование" (с хронологией!) о русских русалиях от стен Киевской Софии до парижской Оперы имеет даже свое теоретическое введение» (там же). Вторая часть — «Петербургская русалия». Сюда, по мнению К.Солнцева, «выделено то, что не допускает история старая, ученая и книжная, — воспоминания автора о петербургских "русальных действах". В них он сам был не только живым свидетелем ("Бесприданница" — В.Ф.Комиссаржевская, "Послушный Самокей" — М.А.Кузмин), но и одним из главных ("Кикимора") или даже единственным героем ("Бесовское действо")» (Там же. С. 301). Русалия-пляска расширяется тут уже в «песню-музыку» и скоморошье действо — театр вообще. В этой же части находится краткий очерк из истории Обезвелволпала, тайного общества, придуманного Ремизовым. Третья часть — поэма в пяти песнях «Писец-Воронье перо», включающая в себя лирические эссе «Первая книга московской печати», «Первопечатник Иван Федоров», «Царский венец», «Под колоколами», «Под мостом». Ее тема, как отмечает Солнцев, — «слово писанное и печатное», а «очерк "Первопечатник Иван Федоров" хоть бы в школьную историческую хрестоматию — реальный, художественно поданный материал» (Там же. С. 302). *А.Тыркова-Вильямс* пишет, что в книге «густыми мазками передано русское оргаистическое, Ярилино начало» (В. 1952. № 24. С. 171). «Но, — утверждает критик, — можно толковать ее и как повесть о прежних воплощениях, хотя Ремизов во всех своих произведениях так настойчиво твердит о бесплановости и бессвязности жизни, что плохо вяжется с верой в переселение душ» (там же). Объясняет подобное заключение Тыркова-Вильямс тем, что «"Пляшущий демон" не просто сказка, а живые, яркие очерки из русского бытового прошлого. В них он вставил себя в прежних воплощениях. Он изобразил, — если хотите, вспомнил, — себя скоморохом в Киеве XI в., писцом конца XVI в., который из профессиональной ревности сжег в Москве Печатный Двор Ивана Федорова, в XVII в. он приверженец протопопа Аввакума, в XVIII в. разбойник, соподвижник Ваньки-Каина» (Там же. С. 172).

О.А.Чуйкова

«Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти» (Париж: YMCA-Press, 1951) — книга, посвященная детству и юности писателя, в которой он ищет разгадку своего творчества. Большинство из 40 «закрут», включенных в книгу, публиковалось во второй половине 30-х в газете «Последние новости». С 1936 по 1940 здесь напечатаны 28 ее будущих глав. Отдельные новеллы помещены в журналах «Москва» (Чикаго, 1929. № 7) и «Русские записки» (1939. № 19), и лишь небольшая часть после войны в «Новом журнале» (1951. № 25 и 27). Окончательно сформировалась книга «Подстриженными глазами» в последний период творчества Ремизова (после 1943), «когда его стиль стал проще, повествование непосредственнее, а писательское мастерство достигло своей высшей точки» (Резникова Н.В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Беркли, 1980. С. 55). Сам Ремизов признавался своему другу и биографу Н.Кодрянской, что «эти книги для меня огнедышащие, они сожгли мою душу» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 64), а название и суть книги объяснил следующим образом: «Глаза даются по душе человека. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных глаз нет пустоты. "Подстриженные глаза" еще означает мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни» (Там же. С. 96). *А.Тыркова-Вильямс* также отмечает, что в этой книге Ремизов отчасти дает ключ к своим «узлам и закрутам»: «В "Подстриженных глазах", как и в других его сочинениях последних лет, много автобиографи-

ческого. Это сборник. В нем 40 отдельных "закрут", связанных между собой не фабулой, но героем. Это отрывистая повесть об Алексее Ремизове. В ней отмечены ступени его творчества, начиная с ранних лет» (В. 1952. № 24. С. 167). Рецензент подчеркивает важный для писателя момент близорукости, во многом определивший его мировосприятие: «То, что он родился с подстриженными, т. е. с близорукими глазами, во многих отношениях определило его писательскую и личную судьбу, усилило его непохожесть на других. Своеобразное восприятие впечатлений узаконило своеобразное их отражение и в писательстве, и в облике писателя. Он видел иные краски и линии, чем те, которые видим мы... Не у него одного было холодное детство, не он один родился близоруким, но через призму этого обманного зрения прошло его творчество, оригинальное и упрямое. Бог дал ему редкий дар слова» (Там же. С. 168). Отмечая широту интересов и увлечений, захвативших Ремизова с детства, Тыркова-Вильямс говорит и о роковом влиянии на душу писателя «холодного дома», его одиночества и духовной неустроенности, отраженных в книге: «Искусство манило его к себе в разных своих отражениях: в пении, в красках, в словах... В нем до сих пор сидит потребность что-то выразить в линиях и красках», но в то же время «его к уродам тянет, он их высматривает, облюбовывает... И в Гоголе, близость с которым он любит подчеркивать, видятся ему прежде всего «свиные хари, нюхающие крысы, трясущиеся руки и дрожащие Вийные пауки». Его тянет не только к жуткому, но и к гадкому: безобразному. В нем клубок противоречий» (Там же. С. 169). Критик отмечает, что мучительные воспоминания детства, во многом усиленные сверхвосприимчивой душой мальчика, становятся причиной того, что в «Подстриженных глазах» «он усиливает ощущение безнадежности, обреченности и личной, и общечеловеческой, даже космической. Черная завеса часто вьется над Ремизовым, навевает на него страх.... Воображение, с детства тяготеющее к чудовищам, застилавшим от него натуру, особенно четко отмечало, претворяло, раздувало все безобразное, все, что кажется нам бессмысленным» (Там же. С. 169). Определяя общий тон повествования, Тыркова-Вильямс отмечает, что «у Ремизова гордость своей обособленностью переплетается с беспомощной жалостью к себе. Да и не только к себе, ко всем людям... Вся его поэзия проникнута жалостью к себе, к другим» (Там же. С. 170). По мнению рецензента, специфика самовыражения писателя в «Подстриженных глазах» в постепенном, медленном открытии все новых пластов своей души: «с перебоями, то скатываясь в низы отрицания, то взвиваясь ввысь, он развертывает свое мироощущение, тоже сложное, крученое. Жалеет людей, болеет за них, преклоняется перед чужим благочестием, особенно перед юродивостью. И тут же усмешка, не радостная, с кривизной, шутовская... Иногда он важное затемняет, опутывает неожиданными словесными комбинациями, которые усиливают невероятность происшествий» (Там же. С. 171). Говоря о главной теме, основной идее, наполняющей книгу Ремизова, Тыркова-Вильямс подчеркивает: «Это прежде всего рассказ о самом себе. Это по-ремизовски поданный анализ психологии творчества, повесть о том, как заброшенный мальчик, непонятый, несчастный, вырос в художника, который самые беды свои превращает в творческий материал», отсюда, по ее мнению, сила и вечность подобного творческого потока: «Поэты и художники отличаются от остальных людей тем, что видят, слышат, осязают то, что до них никто не высмотрел, не выслушал... Быть может, такие фантасты, как Ремизов... — предтечи, которые сквозь сон бормочут о новизне, уже подготовляющейся в глубине космической лаборатории» (Там же. С. 173). А.д'Амелия считает, что «Подстриженными глазами» — это «прапамять писателя, его возвращение к самому себе, к своим сознательным и бессознательным темам, это попытка самоанализа» (Ремизов А.М. Учитель музыки. Париж, 1983. С. 24). Исследователь отмечает, что книга Ремизова — «это рассказ о процессе ремизовского воображения,.. о зарождении любви к слову, это рассказ о том, как из попыток найти себя в самых разных видах творческой деятельности рождается писатель» (Там же. С. 25).

О.А.Чуйкова

«В розовом блеске» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952) — книга, завершающая своеобразную хронику жизни Оли (жены

писателя С.П.Ремизовой-Довгелло), героини трилогии: «В поле блакитном», «Оля». Роман состоит из трех частей: «С огненной пастью» (заключительной частью «Оли», связующей эти произведения в единое целое), «Голова львова» и «Сквозь огонь скорбей». По утверждению А.д'Амелия, смерть С.П.Ремизовой-Довгелло явилась роковым и решительным моментом при решении Ремизовым жанровых задач: «Непосредственным толчком к новому творческому периоду послужило.. переписывание семейного... наследия» (А.Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 110). Плодом такого переосмысления прошлого явились четыре книги материалов, вобравшие воспоминания Ремизова, его жены, друзей и близких. В третьей книге собраны материалы, впоследствии употребленные писателем для последней части романа «В розовом блеске». А.д'Амелия отмечает, что туда вошли «воспоминания С.П. об отце и страницы его дневника, сведения о друзьях и недругах вологодского периода, память о «непоправимом» (Там же. С. 111). Подчеркивает значение третьей части романа и *Н.Берберова*, выделяя ее ведущую роль в романе: «Третья часть, названная "Сквозь огонь скорбей", есть, в сущности, сердце книги. И к нему, как ко всякому сердцу, страшно прикоснуться. В ней рассказаны болезнь и смерть С.П.Ремизовой-Довгелло, жизнь А.М. в оккупированном немцами Париже, бомбардировки, бедность и ужас тех лет — и немного в русской литературе таких трагических книг, как эта» (НЖ. 1952. № 31. С. 323). Обращение сразу к последней части романа Берберова объясняет тем, что «первые две части, связанные между собой, не связаны с этой третьей. Чего-то, как будто, не хватает между детством и юностью Оли и ее последними годами жизни, не хватает жизни ее, которую она делила с А.М., но эта жизнь может быть узнана в десятке других его книг, в частности в «Взвихренной Руси». Поэтому разрыв частей в последней книге Ремизова есть лишь недостаток этой книги — он восполнен был раньше» (там же). По мнению Берберовой, с каждой новой книгой все яснее вырисовывается мироощущение писателя, которое и является причиной всех достоинств и недостатков его творений: «Мир как боль» — его тема, о чем бы он ни писал. Мир — как боль сейчас, и мир, как боль — пятьдесят лет тому назад, и мир, как боль — триста лет назад. В этом мире могут быть радости-боли, встречи-боли, но больше всего в нем — страха и жалости. И чем больше Ремизов живет и пишет, тем больше он чувствует эту боль, — он являет собою пример человека, который ни с каким ужасом не примиряется и ни к какому отчаянию привыкнуть не может» (там же). В.Пастухов считает, что романом «В розовом блеске» Ремизов превзошел предыдущие произведения, отмечает цельность и стройность его формы: «Уже в отношении литературных приемов эта книга задумана необычайно тонко» (Опыты. 1953. № 1. С. 203). Говоря о структуре произведения, критик отмечает постепенное нарастание внутренней напряженности повествования: «Первая часть поражает причудливостью словесных узоров. В ней все время чувствуется ласковая улыбка, иногда немного ироническая, которую, я думаю, знают все, читавшие А.Ремизова. Во второй части стиль стиновится прозрачнее и проще. В первой части окружение Оли — Серафимы Павловны. Быт русской революционной молодежи... Во второй части душа Оли. Нежная лирика. Прелесть чистоты, устремленность к жертве» (там же). Говоря о третьей части книги, Пастухов также подчеркивает ее ведущую роль в повествовании, концентрацию трагической напряженности романа: «В последней части отчаяние конца земного пути Серафимы Павловны Ремизовой на фоне завоеванного немцами Парижа. Здесь трагизм. Смерть Серафимы Павловны передана с потрясающей силой. И не только словами, а тем, что за ними... Пишет о самом близком, о самом сокровенном, о самом глубоком... Читатель непосредственно соприкасается с душой писателя. Это жутко. Это волнует... "В розовом блеске" — событие в русской литературе, эта книга, мне кажется, встанет рядом с самыми крупными произведениями нашей литературы» (там же). Сам Ремизов, оплакивая свою жену и друга в последней части романа, не прощается с ней навсегда, подчеркивает неизменность и неугасимость чувства, давшего ему возможность творить и после ее смерти: «Наши глаза, наши руки, наши сердца спаяны, — перевивались лучами» (с. 252).

О.А.Чуйкова

«Мышкина дудочка: Интермедия из истории (воспоминания о 1939—1944 гг.») (Париж: Оплешник, 1953) — сборник рассказов, в котором развертывается «смешное действие среди бурь трагедии» (с. 5). Война и немецкая оккупация, явившиеся еще одним страшным испытанием для Ремизова, неожиданным образом подвигли его на написание «смешного и чудесного» произведения, действие которого охватывает период с 1943 по 1945. А.д'Амелия указывает, что действие этой автобиографической повести «развертывается в доме, где Ремизов прожил свои последние годы», а время и место действия — годы второй мировой войны в подвергавшемся бомбардировке Париже, в том «гнезде русских эмигрантов, каким был в то время дом № 7 по улице Буало» («Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // Ремизов А.М. Учитель музыки. Париж, 1983. С. 23). Действующими лицами интермедии являются обитатели этого «чаромутия» — «от чародея из первых чародеев» (*Николая Евреинова*, живущего на первом этаже, до востоковеда Василия Никитина, обитающего на восьмом» (там же). «Мышкина дудочка» повествует о происшествиях и деталях повседневной жизни обитателей дома, об их ежедневных занятиях. А.д'Амелия отмечает, что «каждый случай есть повод для Ремизова вспомнить о прошлом, о литературной и театральной Москве бывших времен, о русском языке и магии слова» (там же). Сам Ремизов говорит об этом в повести: «В этой жизни я был зачарован словом» (с. 36). Говоря о пересечении мифологического и реального пространства и времени в книге, А.д'Амелия считает, что «существование обитателей улицы Буало протекало в некоем магическом пространстве, отделенном от внешнего мира и наполненном всякими колдовскими силами: консьержка была ведьмой из сказки; сам Ремизов живет, вися в воздухе, как старинная арабская рукопись; все в доме: стены, окна, двери — звучит. Там появляется мышь, ведущая философские разговоры... и ночью весь дом видит фантастические сны» (там же). Однако, несмотря на все волшебство, сказки и сны, «непроницаемость внешнего мира, ощущения отъединенности и горькой отверженности — самые характерные черты этого театрального действия» (там же). Это ощущение сам автор описал так: «Загнанный я чувствовал себя на месте, и это мое чувство пронизывалось болью. Я понял, что только загнанный я живу и для меня стало "жить" и "боль" одно и то же» (с. 7).

О.А.Чуйкова

«Огонь вещей: Сны и предсонье: Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский» (Париж: Оплешник, 1954) — исследование природы художественных снов, «сновидческих драм», по словам Н.В.Резниковой, отражающее протест А.М.Ремизова «против навязанной реальности, отказ от общих истин и установленной шкалы ценностей» (Резникова Н.В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Беркли, 1980. С. 25). Сам Ремизов так объясняет обращение к снам: «В снах не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь, но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутье зверям, а человеку дается предчувствием; жизнь, изображаемая со снами, развертывается в века и до веку» (с. 112). Книга состоит из разных по объему частей, посвященных указанным в подзаголовке писателям. Гоголю посвящена первая и большая часть книги, состоящая из 23 отдельных фрагментов, связанных воедино принципом сна. О Пушкине говорится в главе «Морозная тьма», Лермонтову посвящена миниатюра «Сквозные глаза», размышления о Тургеневе содержатся в главе «Тургенев-сновидец», о Достоевском говорится в последней главе «Звезда-полынь». Отзываясь об «Огне вещей», *Ю.Терапиано* подчеркивает неординарность, внутреннее родство Ремизова и классиков русской литературы: «слух великих писателей, их способность погружаться в иррациональное и улавливать скрытый в нем, как бы подпочвенный смысл событий, выявлять пребывающий там "огонь вещей" воистину изумительные и, следя за тем как читает их сновидения А.Ремизов — читатель особенный, необыкновенный, — рядовой читатель с недоумением спрашивает себя: "Почему же раньше все равнодушно проводили мимо таких сокровищ?"» (Литературный современник. 1954. С. 297). Ответом на вопрос, по мнению критика, служит особое

видение мира и подход к творчеству. Терапиано считает, что, мифологизируя действительность, Ремизову удается проникать не только в прошлое или будущее, но и в глубины человеческой души и подсознания. Критик утверждает, что «создавая миф, мы тем самым оживляем и преображаем данности», так как «мифотворчество не есть ложь, творческая выдумка становится высшей реальностью» (там же). Оригинальность и основная прелесть книги Ремизова, по мнению Терапиано, состоит в том, что «сновидения наяву, пробуждения во сне и сновидение, видимое в сновидении, представляют собой как бы таинственную лестницу, по которой восходит или нисходит творческая интуиция художника, всматривающегося в тайны внутренней жизни человека и внутренней логики событий, совершающихся в мире» (Там же. С. 298). Говоря о воздействии книги на читателя, критик приходит к выводу о необходимости определенной подготовки, культурного базиса для читателя, желающего постичь силу и красоту мысли и воображения писателя: «"Огонь вещей" — книга настолько насыщенная содержанием, что не всякий читатель согласится с легким сердцем выдерживать это напряжение... Мир иррационального, который приоткрывает нам Ремизов, по существу своему полон таких непримиримых противоположностей, такого сплетения значительного и псевдозначительного, правды и лжи, пронизан таким ощущением путаницы, безысходности, боли и одиночества, что разбираться в этом адском хаосе — большое мучение» (Там же. С. 299). К выводу о правильности нетипичного осмысления творчества классиков, глубокого воздействия такого подхода приходит *Ю.Иваск*, который пишет: «Сколько страсти и сколько пристрастий в его книге "Огонь вещей" — не "отражающей", а вновь оживляющей всю русскую литературу. С его суждениями можно не соглашаться, но они волнуют, будят мысль» (Опыты. 1955. № 5. С. 96). З.Юрьева также утверждает, что «надо вообще привыкнуть к чрезвычайно выразительной, но часто криптографической и парадоксальной манере Ремизова, для того, чтобы увидеть новые дали и старые, но до сих пор неизведанные глубины, которые он открывает своей книгой» (НЖ. 1927. № 107. С. 111). Исследователь считает, что «излагать «Огонь вещей» совершенно бесполезно, да и невозможно. Ремизову одинаково открыты и подкожные слои слов, и ореол от их звучания, недоступные простому глазу и уху. К нему можно было бы отнести его же слова, что, может быть, только большой художник-живописец «мог бы *разглядеть* <курсив Ремизова> за словами и написать весь красочный кавардак» (там же). Юрьева отмечает также, что книга Ремизова показывает, что «"традиция отзывов русских писателей о писателях", бывшая в расцвете при русских символистах, еще продолжается. Эта традиция дала много глубоких проникновений в самые сокровенные стороны художественного творчества, на которые редко были способны историки литературы» (там же).

О.А.Чуйкова

«Встречи. Петербургский буерак» (Париж: Lev, 1981) — сборник новелл, воспоминаний, эссе, статей-некрологов, частично печатавшихся в эмигрантских изданиях 20—50-х. Говоря о культивации Ремизовым такого «необычайного жанра», А.д'Амелия определила его как «печальное путешествие по лабиринтам личной и общественной памяти, в котором перекликаются "бытовые мелочи" жизни русского рассеяния и авторские отступления о литературе, о самом процессе писательства и о любимых писателях» («Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // Ремизов А.М. Учитель музыки. Париж, 1983. С. 12). О.Раевская-Хьюз также отмечает особенности жанра книги: «Ремизов "вспоминает", хотя результат этого процесса никак нельзя назвать "воспоминаниями" в обычном смысле этого слова. Это не воспоминания, а попытка творческим актом воссоздать прошлое» («Творческая память» // Ремизов А. Россия в письменах. Нью-Йорк, 1982. С. 34). Подобная попытка удается писателю потому, что, по мнению Раевской-Хьюз, «творческая память Ремизова не делает различия между прошлым и настоящим» (там же). Писатель, предельно мифологизирующий собственную жизнь, «уходит» из временного потока, следствием чего, как утверждает исследователь, является «характерное сплетение своей жизни с материалом, над которым работает писатель», отсюда «у Ремизова боль забывания истории — а еще важнее, забывания человека — заставляет шептать старые дома, а

вещи рассказывать о своих владельцах» (там же). Говоря о стилистике «Встреч», сам Ремизов подчеркивал: «Воображение — игра памяти... Из туманности событий я выбираю образ. Череда этих образов дает картину жизни» (там же). Важно также и то, что целый ряд зарисовок, очерков, записок, собранных во «Встречах», появлялись в малотиражных эмигрантских изданиях и были заведомо ориентированы на восприятие узким слоем бывшей петербургской и московской интеллигенции. О языке и специфике такого восприятия, «о непрерывной эстетизации жизни, признании самоценности культуры», игры, столь свойственных Ремизову, упоминает по другому поводу *В.Ходасевич*: «Нескончаемые беседы на нескончаемые темы привели к особому языку, состоявшему из цитат, намеков, постепенно сложившихся терминов. Друг друга мы понимали с полунамека, другие не понимали нас вовсе и обижались. Но мы порой как бы утрачивали способность говорить на общепринятом языке» (Ходасевич. Париж, 1976. С. 107).

О.А.Чуйкова

«Учитель музыки: Каторжная идиллия» / Подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.д'Амелия (Париж: La Presse libre, 1983) — книга, над которой Ремизов работал в 30—40-е, завершив ее в начале 1949. В окончательной редакции «Учитель музыки» — монтаж различных материалов и своеобразных жанров, сливающихся в единое произведение. А.д'Амелия пишет, что «первоначальный замысел «Учителя музыки» возникает у писателя примерно в 1930—1931, когда он перерабатывает некоторые произведения, ранее изданные в Петербурге, для парижского журнала «Воля России». Здесь впервые точно определяется жанр новой книги. Если раньше это были короткие рассказы и очерки, то теперь — «стоглавая повесть» воспоминаний под общим названием «Учитель музыки». Новое название и портрет героя, А.А.Корнетова, как «учителя музыки», появляются впервые в 1931 при публикации первой части книги в «Воле России», № 1/2 (окончание книги появилось в № 7/9 и 10/12). В окончательном варианте, подготовленном самим писателем, текст состоит из 7 частей с предисловием и послесловием. В свою очередь, каждая часть делится на многочисленные главы, подглавы, разделы и подразделы. Ремизов говорит о подобном членении: «Я рассказчик на новеллу, не больше» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 109). Говоря о структуре произведения, А.д'Амелия отмечает, что «картина эмигрантской жизни Парижа 1924—1939 создана в «Учителе музыки» из обрывков воспоминаний и личных переживаний Ремизова, перемежающихся многочисленными ссылками и цитатами из его любимых произведений. Началу повествования предшествует «предисловный рассказ»... т. е. предварительный рассказ о герое, А.А.Корнетове, и о главных действующих лицах, об их характерах, их мировоззрении и вообще о жизни русской интеллигенции в начале века в Петербурге» («Автобиографическое пространство» Алексея Михайловича Ремизова // Ремизов А.М. Учитель музыки. С. 2). Исследователь определяет внутренний строй повествования, как «печальное путешествие по лабиринту личной и общественной памяти» и мысли о «любимых писателях: "чародейник" Гоголь, страдающий Достоевский, лукавый Розанов». Это «мозаика из коротких рассказов, литературных очерков, жизненных сцен, путевых заметок, сказок, некрологов, которые то следуют друг за другом, то сливаются воедино, не соблюдая хронологической последовательности» (там же). Автобиографичность книги заявлена Ремизовым в 1949, когда, перерабатывая материалы для окончательной редакции «Учителя музыки», писатель дает краткое предисловие ко всему тексту, в котором «раскрывает свой замысел: всключить эту повесть в число автобиографических страниц. "Учитель музыки — моя бытовая биография"» (Там же. С. 27). В окончательной редакции книги автор, по утверждению А.д'Амелия, «подчеркивает автобиографический характер текста: «прошу не путать никого с А.А.Корнетовым, ни с кем из его знакомых и приятелей, это я сам» (Там же. С. 28). Исследователь отмечает и эклектичность материала, на котором строится повествование: «В «Учителе музыки» бытовые эпизоды перемежаются с сюжетами, заимствованными из журналистской хроники, рассказ о сибирских колдунах соседствует с воспоминаниями детства, за ними следуют африканские сказки, описание путешествий и паломничеств, размышления о человеческом страдании» (там же). Осмысливая символическое содержание книги, А.д'Амелия делает печальны вывод о том, что «Учитель музыки» — не только

повесть о парижских годах Ремизова, но и притча «о гибельной окостенелости человека, оторванного от своего языка и культуры, о горькой замкнутости человека в самом себе, в своем доме, в своей комнате-келье-каторге, притча о человеке, приговоренном к незрению, к "крысиной доле", к утрате сказочной и игровой стороны существования» (Там же. С. 23).

О.А.Чуйкова

«Иверень» (Париж: YMCA-Press, 1986) — по содержанию следует хронологически за книгой «Подстриженными глазами». «Иверень» описывает период от ареста в Москве в ноябре 1896 до окончания ссылки в Вологде в мае 1903. О.Раевская-Хьюз отмечает, что писать «Иверень» Ремизов начал «с конца»: завершающая глава «Северные Афины» была опубликована в журнале «Современные записки» в 1927. Остальные главы писались «во второй половине сороковых и начале пятидесятых годов» («Иверень». С. 288). Название книги, которое, по словам Раевской-Хьюз, вызывало недоумение у современников автора, означает осколок или выблеск и «хотя это слово привлекало его своим смыслом и звучанием, он готов был пожертвовать этим названием, предлагая озаглавить книгу "Кочевник". Но перемена названия никакой роли в издательской судьбе книги не сыграла и книга издана не была» (Там же. С. 288). По мнению О.Раевской-Хьюз, роман выделяется из череды других автобиографических произведений Ремизова тем, что «освещение биографических фактов, относящихся к строго определенному этапу его жизни (1896—1903), подчинено более глубокому плану: развернутой декларации об особенности места, занимаемого автором в истории русской литературы. Связаны оба этих плана попыткой автора найти первые проявления писателя Ремизова в «отмеченном» студенте или своевольном ссыльном. О том же свидетельствует введение автором в «Иверень» пересказа своего первого рассказа «Убийца», знакомого нам по книге «Подстриженными глазами» (Там же. С. 284). Объясняя причину часто встречающихся и в других произведениях самоцитат, совпадающих или лишь немного измененных текстов, Раевская-Хьюз пишет: «Ремизов любил включать один и тот же текст в разные "сборники" и "книги", иногда без перемен, иногда же создавая новые редакции, соответствующие новому контексту; "книжника" в этом поддерживал "сказочник", свободно варьирующий — распространяющий или сокращающий — текст» (Там же. С. 286). Выделяя следующий важный момент для творческого процесса писателя, исследователь утверждает, что «сон — это также источник ремизовских перевоплощений, его памяти, переносящей его в другие века. В "Иверне" вдохновенные «воспоминания» о своих предшественниках-книжниках... отражают две особенности Ремизова-писателя — его культ книги и культ памяти, призванной сохранить культуру от забвения и небытия» (Там же. С. 285). Подобное мироощущение делает для писателя необходимым обратиться к собственным литературным «корням». В главке «Писатель» Ремизов намечает свою литературную генеалогию: через Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского и А.Ф.Вельтмана она ведет к представителям натуральной школы Ф.В.Булгарину и В.И.Далю. Так автор подчеркивает свою принадлежность к «младшей» линии русской литературы. О.Раевская-Хьюз пишет, что «от Гоголя и Достоевского берутся только те стороны их творчества, которые были Ремизову особенно близки: сказочность Гоголя и чуткость к человеческому страданию Достоевского. Из многообразной деятельности Вельтмана также выбрано самое близкое Ремизову: столкновение прямого и метафорического значения, языковое "балагурство" (Там же. С. 286). Говоря о структуре романа, исследователь также подчеркивает, что «Иверень» — «его "профессиональная исповедь" — и не только в том смысле, что здесь детально излагается история его первых литературных шагов, но в первую очередь потому, что тематически и стилистически книга является как бы "концентратом" творчества писателя в целом» (Там же. С. 289). Это происходит потому, что «литературной» проблематикой книга не исчерпывается. Автор и герой «показан здесь в окружении современников, сыгравших исключительную роль в общественном и интеллектуальном движении начала века. В этом контексте — революционных канунов — Ремизов размышляет в «Иверне» о человеческой судьбе и о путях «преодоления» ее. Три указанных в конце книги варианта "победы" над судьбой, созда-

ющие на первый взгляд впечатление безысходного отчаяния, своей абсурдностью подчеркивают ложность этой «победы», точно так же, как отвергает книга революционную утопию переделки человечества в целом» (Там же. С. 289). Столкновение «фатализма» и установки на свободу воли лежит в основе глубокого философского пласта в «Иверне», и «не случайно поэтому, — отмечает Раевская-Хьюз, — что начало и конец ее обращаются к двум крупнейшим представителям русской филсоофии XX века — и ближайшим друзьям автора — Василию Розанову и *Льву Шестову*» (Там же. С. 289). Именно глубокий философский контекст дает возможность исследователю утверждать также, что «"Иверень" — книга памяти. В отличие от других автобиографических книг Ремизова, в "Иверне" явно ощутимо сознательное «подведение итогов». Кроме тех, кого он встретил в ссылке "на рубеже двух столетий", в начале своего писательского пути, Ремизов вводит в текст книги и тех, с кем прошла его жизнь как человека и как писателя, поэтому Шестов и Розанов здесь свободно соседствуют с Гоголем, Аввакумом и Достоевским» (Там же. С. 290).

О.А.Чуйкова

РЕННИКОВ Андрей Михайлович (1882—1957)

«Беженцы всех стран (Индейский бог): Комедия в 3-х действиях» (София: Русь, 1925) — все действующие лица в комедии, за исключением нескольких второстепенных персонажей, — члены семьи профессора Колосова. Первое действие разворачивается в скромной комнате в предместье Парижа, где живут сам профессор, его жена Анна Петровна и младшая дочь Светлана. Их существование безрадостно, денег не хватает на еду, зимой в доме нетоплено, почти все попытки заработать оканчиваются неудачей. Но Анна Петровна волнуется не столько за себя, сколько за детей, разбросанных революцией по разным континентам. Старший сын Колосовых, полковник устроился в экспедицию английской «компании для ловли диких зверей»; младший сын Владимир, приват-доцент, — «смотритель японского вулкана». Старшая дочь Людмила пропала без вести. Комическое начало заложено не столько в любовном, сколько в «семейном» конфликте. Оторванные от родины, от семьи дети Колосовых создают новые семьи, связывают свою жизнь с «чужими» странами, с «чужими» людьми. Герои по-разному чувствуют, по-разному мыслят: говорят на разных языках и в прямом, и в переносном смысле. В третьем действии складывается несколько «любовных треугольников»; они становятся фоном для центрального любовного конфликта. Развязка «семейного» конфликта становится результатом серии развязок конфликтов любовных. Ренников призывает русских людей беречь любовь, хранить сердечную близость. Он пишет не о былом, предпочитает не говорить о жизни в России. Герои обретают новое счастье, но новое не возникает на пустом месте, Былая радость — не просто воспоминания, поддерживающие в трудную минуту. Верность былому возвращает веру в грядущее, и только тот и имеет будущее, кто никогда не изменяет прошлому. Именно семья хранит связь времен, связь поколений, семья у Ренникова становится символом. Когда Петр восклицает: «Беженцы всех стран, соединяйтесь!» — он имеет в виду именно русских беженцев, разбросанных по разным странам, и Ренников, показывая, как воссоединилась семья Колосовых, и — воссоединившись — обрела счастье, верит, что все русские, независимо от того, куда выбросил их революционный вихрь, наконец, объединятся и обретут счастье: каждый из них и их общая семья — Россия.

Д.Д.Николаев

«Диктатор мира: Роман будущего» (Белград: Изд-во «Нового Времени», 1925). Действие утопии происходит в начале 1950-х, сначала в Германской социалистической республике, как и все развитые страны строящей новое общество, описанное в романе сатирически, а потом в России, в которой уже восстановилась монархия. В произведении звучит тоска об оставленной родине. Вернувшиеся в Россию эмигранты в произведении Ренникова обрели, наконец, покой и вспоминают свое «беженское житье-бытье» весело и радостно, как свою молодость, они говорят о том, как голодали, холодали, испытывая при этом особую нежность к прошлому: «Будто ты и не ты... Сейчас простой обыватель, рядовой гражда-

нин. А тогда что-то значительное. Важное. Хотя и стекольщик» (с. 89).

Рецензент газеты «Дни» (1925. 27 февр.) М.С-ов писал: «Итак, вся Европа к 1952 г. превратится в ряд социалистических республик. Жизнь будет самая отвратительно мещанская. "Тупые" социалисты будут всячески угнетать интеллигенцию». Зато подметальщики улиц станут владельцами собственных автомобилей и аэропланов. Лишь в России стабилизируется хорошая, нормальная жизнь, поскольку восстановлена монархия. Однако Земский Собор будет тем же парламентом, останется оппозиция, будут даже социалисты и социалистическая газета "Ночи". Так все продолжится до тех пор, пока молодой русский монархист Владимир, поселившийся на необитаемом острове, не разошлет всем правительствам ультиматумы: добровольно ему подчиниться и принять его политическую программу. В руках у Владимира страшное средство, изобретенное им, при помощи которого он может напускать временный паралич на целые страны. «Все кончилось бы хорошо и правительства в конце концов, вероятно, приняли бы программу Владимира: распустить парламенты, объявить везде неограниченную монархию с воспрещением под страхом смертной казни какой-либо политической пропаганды, сослать всех социалистов в Австралию и окружить ее военными судами, чтобы не выпускать их оттуда обратно, ввести на заводах всеобщую трудовую повинность и ограничить число газет, поставив их выход в зависимость от "благословления духовного главы государства" с утверждением редакторов и сотрудников "высшим церковным учреждением страны", академией наук, министерством внутренних дел и министерством здравоохранения и с подчинением тому же порядку "редакторов журналов и книг". Мир, можно сказать, был бы спасен, если бы другой русский монархист, влюбившись в возлюбленную Владимира, не украл у него его изобретения и не заставил бы после этого все правительства всего мира под страхом вновь напустить "временный паралич", — разыскивать улетевших на аэроплане экс-диктатора и его возлюбленную», — сообщал рецензент «Дней», не заметивший свойственной Ренникову иронии в описании любого политического устройства и отказывавший автору в «каком-либо художественном чутье». «Воздух окончательно завоеван, на аэропланах разъезжают обыватели, как на велосипедах... старая техника перешла в "техномагию"... чудес немало, но жизнь и быт фактически остались теми же, — писала З.Ж<уравская>, рецензент польской газеты «За свободу!» (1925. 19 янв.). — Правит рабочий класс... И в жизни общества все то же. По-прежнему ранним утром рабочих возят на фабрики на аэробусах, попрежнему существуют парламенты и армии, гвардейские полки имени Мануфактуры, Кожи, Муки и пр. Существует и брак, с облегченным разводом...» Отметив, что в книге «фельетон перемешан с кинематографическими трюками», рецензент утверждал, что никакой социальной или политической утопии Ренников не создал и не придумал, «как могли бы люди жить в будущем лучше, чем сейчас. И не нашел слов... чтобы изобразить счастье возродившейся России при восстановленной монархии и Земском Соборе. Напротив, он вышучивает и рабочих, требующих подчинения Диктатору Мира, и «Долой народных избранников!», и попытки «Лиги прав женщины» привлечь на свою сторону домашнюю прислугу». На митингах одни кричат «Граждане, протестуйте! Граждане, мы не имели нравственного права повиноваться!», а другие: «Бей провокаторов»... И в конечном счете в Земском Соборе депутаты разогнаны, а Фаддей Чубуков, депутат «бугурусланский», один из секты «братьев-молчальников», «от имени двухсотмиллионного населения России изъявляет покорность Его мировому Величеству, Диктатору Мира...» В конце концов «автор остался фельетонистом, только разогнал свой фельетон на целую книгу», — делает свой вывод критик. О чем бы ни писал Ренников, его всегда отличали юмор, ирония, насмешка. Причину тому, что при большой популярности писатель был «обойден критикой», *Г.Мейер*, много лет работавший с Ренниковым в «Возрождении», видел в запрете, который был наложен «на имя Ренникова революционно настроенными русскими кругами, из-за его участия в суворинском «Новом времени». «Можно сказать, что его, как писателя и журналиста, очень любила широкая публика и всегда ненавидела либеральная русская пресса», а потому писатель, известный «всей читающей Рос-

сии», «по достоинству до сих пор еще не оценен» (В. 1955. № 44. С. 103).

Т.Г.Петрова

«За тридевять земель» (Белград: М.А.Суворин, 1926). Роман сначала публиковался по главам в газете «Новое время» с января по июнь 1926. Книга изображает русскую жизнь в Африке. Главный герой, Павленков, русский моряк из Бизерты, отправляется по приглашению своего дяди из Туниса в Бомбей.

Критика особенно отмечает основательное знакомство Ренникова с местным бытом, фольклором. В этом свойстве книги рецензент Sol. видит особенную привлекательность для русских за границей. «Но в этой книге дело не в фабуле, а в быте, он даже подчас приводит отрывки негритянских песен — к сожалению, не снабжая их переводом. Читаешь эти описания и думаешь: и куда только не занесет русского человека! Особенно в наше время, когда во Франции назревает безработица, многие, наверно, прочтут эту книгу — и с практическими целями, чтобы посмотреть, как живется "за тридевять земель", в стране Менелика или в бельгийских колониях, сообразить, куда следует и куда не следует ехать» (В. 1926. 5 авг.). Помимо практических задач, увиденных в романе, рецензент также обращает внимание на присутствующую в романе «весьма определенную мораль: следует очистить родину от полонивших ее врагов, и тогда все эти Абиссинии, Цейлоны, Конго, Парагваи снова станут просто экзотикой».

Ю.Айхенвальд определяет жанр этого роман, как «курс практической географии», уточняя, «той трагической географии, какую теперь на деле познали и на собственном страдальческом опыте изучают многие и многие из наших соотечественников» (Руль. 1926. 4 авг.). Критик обращает внимание на то, что Ренников изображает с удивительной этнографической и бытовой точностью не столько белый свет, сколько черный, в котором устраиваются как-то белые русские. «Он делает это живо и занятно, рукой умелой. Нельзя подходить к его роману с мерилами художественности, потому что встречи героев, их психология, сочетания человеческих линий, явлены у автора искусственно поверхностно, без внутреннего правдоподобия; не как отражение русских судеб «за тридевять земель» от родной земли, как летопись нашего горького туризма, книга его бесспорно привлекает к себе внимание читателя легко и охотно».

В.В.Сорокина

«Незванные варяги» (Париж: Возрождение, 1929). Книга состоит из двух частей: «Рассказы» и «Встречи». В предисловии автор с присущим ему юмором пишет: «Успокоившись после взаимных междоусобиц и войн, Запад через своих послов спешно сообщил варяжским князьям, стоявшим на царьградском рейде: "Господа! Порядок у нас, как будто, наладился, но земля мала, не обильна и дороговизна ужасная. Не приходите, пожалуйста!" — На что варяги твердо ответили: "Придем все-таки"» (с. 5). В рассказах Ренников повествует о «варягах», которых можно встретить не только в Европе, но и в Азии и даже на островах Тихого океана. Прибыв в любой город, нужно только закричать на площади по-русски: «Господа! Кто из вас тут земляки?» (рассказ «Вокруг света»). С мягким юмором показывает писатель, какую силу самосохранения, приспособляемость, житейскую сметку обнаружили русские люди, пройдя исключительную школу труда, познания жизни и людей. Один из варягов так рекомендует себя, устраиваясь на работу: «Я... и сапожник, и авиатор одновременно. Если же вам, сэр, нужен, кроме того, машинист на пароходе, повар, шофер, плотник, прачка, скрипач, артиллерист, официант, переписчик на машинке, чертежник, землемер, печник и дровосек, — то я тоже к вашим услугам» (с. 10). Из рассказа «На кладбище» можно узнать о том, как беженцы в Сербии жили даже в склепе на кладбище. А в рассказе «Гимназист Иваненко» повествуется о бородатом гимназисте седьмого класса, поступившем в гимназию для русских беженцев в Сербии; он сильно забыл латынь и историю, но в совершенстве знал географию. На вопрос русского экзаменатора о том, что испытуемый может сказать про Центральную Африку и реку Конго, гимназист ответил: «О, очень много... Если у вас есть часок свободного времени, могу рассказать, как мы в позапрошлом году работали на притоке Конго Касае на бриллиантовых приисках. С племенами Бакуба, Лулуа, между прочим, хорошо познакомился. А от Басонго по Санкуру, тоже плавал...

До Лузамбо» (с. 19—20). В рассказе «Чужой лес» Ренников передает беседу молодых людей, страстно желающих связать свои судьбы, но исполненных чувства ответственности за покидаемых одиноких родителей. Дети приходят к неожиданному выводу о необходимости женитьбы еще незнакомых родителей: «выдать твою маму за моего папу», и тогда: «я с тобой, она — с ним. Две комнаты, как были, так и останутся» (с. 50). Два рассказа «Русский Интернационал» и «Будущие городничие» изображают русских эмигрантов у себя на родине после свержения большевиков. «Что все это не преувеличение, доказывается уже не вымышленными, а подлинными очерками эмигрантского житья-бытья в Сербии, составляющими вторую часть книги, — писал рецензент (инициалы — В.Е.Т.) газеты «Руль» (1929. 7 авг.). — Любовно и насмешливо преподносит автор типы соотечественников — генерала-сапожника и генерала-бакалейщика, ожесточенно спорящих об околышах кавалерийских полков, о второй гильдии купце Степанове, одержимом жаждой «регистрации», о землемере Катушкине, в прошлом консисторском чиновнике, захватившем из Екатеринодара при эвакуации пустые консисторские бланки и парики для любительских спектаклей. Объехав всю Македонию, автор попал на Охридское озеро, на котором имеется одна-единственная моторая барка — само собой разумеется, экипаж этой барки русский, а один из матросов даже граф».

Юмор — редкий дар и замечать смешное не всякому дано, утверждал Н.Чебышев (В. 1929. 3 июня): «Смех — высокая ценность. Дважды высокая ценность в длящейся беде. Поэтому юморист-писатель в эмиграции редкий благодетель... Ренников большой насмешник, но он не гасит нашего духа, а бодрит, обнадеживает русских людей. Он смеется не один, а вместе с нами... Мы доставляем случаи из нашей горемычной жизни, а он учит, как из этих случаев добывать радость и веселье. Мы подчас склонны считать себя побежденными, а он, посмеиваясь, показывает, что мы только кажущиеся побежденные, в сущности же талантливые удачники, совладавшие с ниспосланными судьбой чудовищными затруднениями. Жизнь наша — сплошной анекдот. Но он может стать и уже становится анекдотом историческим. И то, что есть в нем смешного или грустного, не служит нам в устыжение». Еще одна характерная черта ренниковского юмора: «он не притязает на превосходство над читателем, не самовозвышается над ним... («Жаннет», «Робинзон Крузо», «В гостях у Катушкина» и др.) и стрела заостряется, лишь когда мишенью являются «хозяева» — иностранцы («В гостях у варвара», «Влюбленный Париж» и др.)». Чебышев отметил, что уже сложилось истинное представление о значении происшедшего исхода, и многих поддерживает в трудностях и лишениях сознание многозначительности пережитого, затмевающей порою, как в рассказе «Гимназист Иваненко», всю предыдущую спокойную сытую жизнь. «Ряд живых образцов проходит на страницах книги А.Ренникова, напоминая то, что нам пришлось видеть самим», — писал С.Ольденбург, отмечавший, что эта книга «останется, как свидетельское показание о временах русского рассеяния» (Россия и славянство. 1929. 11 мая).

Т.Г.Петрова

«Комедии» (Париж: Возрождение, 1931). В книгу вошли: комедия в трех действиях «Сказка жизни», трагикомедия в трех картинах «Чертова карусель», четыре одноактные комедии: «Золотая работница», «Брак по расчету», «Жених», «Встреча», а также комедия в трех действиях «Пестрая семья» — незначительно переработанная и получившая новое название пьеса «Беженцы всех стран (Индейский бог)» (1925). Действие всех произведений разворачивается во Франции — в Париже или в его предместьях; герои комедий — русские беженцы, пытающиеся приспособиться к новому укладу жизни, к новым обстоятельствам, к новым отношениям. Большинство конфликтов строится на несоответствии — прежде всего на несоответствии «прежнего» и «нынешнего». Именно поэтому Ренников предпочитает делать ключевыми тех персонажей, чье положение, по его мнению, изменилось в наибольшей степени: чиновников — статских и военных — и интеллигенцию. Бывший статский советник ныне раскладывает по баночкам целебную «русскую мазь», полковник работает шофером, вдова прокурора, предводителя дворянства, живет в качестве прислуги в семье бывшего приказчика... «Ничего подобного в России не было», — все время повторяет старый

генерал, Николай Иванович Осетров, персонаж одноактной комедии «Брак по расчету», и в этих словах отражается и растерянность, и пренебрежение, и ностальгия, и удивление, — вся гамма чувств, испытываемая «обычными» русскими беженцами — представителями так называемых «бывших привилегированных классов». Но постепенно фраза Осетрова превращается в некую универсальную формулу, содержащую ответ на все возникающие вопросы, диктующую правила поведения в любой неожиданной, непривычной ситуации. Офицеры в комедиях Ренникова должны служить зрителям, читателям образцом для подражания. Автор не лишает их комических черт, но все они — независимо от возраста, звания, нынешней профессии, — не просто ищут, но и находят место в жизни, сохраняют верность идеалам русского офицерства, являются не просто хранителями, но созидателями. «Терзаниям» некоторых главных героев противопоставляется и уверенность, и естественность «простых людей», гораздо спокойнее воспринимающих и принимающих любые перемены. Это относится к нянюшке Марье Федотовне из пьесы «Сказка жизни», к выбившемуся «в люди» приказчику Круглякову и его жене из комедии «Золотая работница». Исключением являются лишь Дама и Господин из сценки «Встреча», которым хочется приукрасить свое прошлое: низший чин представляется бывшим генералом, а горничная — бывшей светской дамой.

При построении сюжета комедий «Сказка жизни» и «Пестрая семья» Ренников использует один и тот же мотив — неожиданное богатство. Но если в «Пестрой семье» деньги позволяют решить проблемы, стоящие перед героями, то в «Сказке жизни» все происходит наоборот. Известие о возможном огромном наследстве и полученный аванс меняют жизнь бывшего председателя суда Павла Петровича Никифорова, его жены Анны Николаевны и их дочери Ирочки не в лучшую сторону. Они ссорятся с прежними — настоящими — друзьями, начинаются семейные проблемы, Ирочка теряет надежду выйти замуж за полковника Дубяго, да и денег все равно не хватает: новые запросы явно опережают возможности. К счастью, наследство получить не удается, и нормальное течение жизни восстанавливается. «А на деньги — тьфу! Покуда Россия в несчастье, никакие деньги счастья не принесут», — заключает Федотовна.

В трагикомедии «Чертова карусель» автор сталкивает прошлое с настоящим непосредственно, на сцене. Бывший директор департамента Иван Николаевич Волгин вспоминает довоенное время и во сне видит свой дом в России. Ему хочется вернуться назад, изменить прошлое, предостеречь, и на помощь с готовностью приходит черт — «самобытный, всероссийский, исторический», «ближайший друг народа-богоносца», «комиссар времени», возвращающий и опекающий тех, «кто покидает настоящее и ищет счастье в прошлом» (с. 163). Черту не нужны продажные души, он требует в качестве платы счастье героя. Волгин соглашается — и возвращается назад, в Россию, в предвоенный год, но — сохранив память свою, зная, что произойдет и с ним, и с его семьей, и с гостями, и с Россией в будущем. Горькая правда об эмигрантах звучит в диалоге Волгина с Чертом. Возвращая читателя в прошлое, Ренников показывает истоки настоящего; трагикомическая картина парижских именин превращается в сатиру, когда на сцене появляется петербургская гостиная. Сон Волгина — для него, может быть, и «райский сон», но видит он не ангелов, и не обитель блаженства. В эпилоге герой просыпается — и хочется верить, что в следующий раз ему по крайней мере приснится действительно райский сон.

Д.Д.Николаев

«Борис и Глеб: Пьеса в 4-х действиях» (Харбин: Товарищество Заря, 1934) — пьеса «из семейной жизни», в которой на первый план выносится не любовный конфликт, а конфликт общественный. В названии произведения кроется намек на гражданскую войну, гражданское противостояние. Бывшая помещица Ольга Андреевна Арказанова, ее младший сын Глеб и Наташа, жена старшего сына — Бориса живут во Франции (первое действие происходит во французской провинции, на ферме, арендуемой Арказановыми, остальные — в Париже); в Париж, в советское торгпредство, прибывает и «возвращенец» Борис. Героев разлучает идейная непримиримость. Семья распадается: брат идет на брата; мать, хранящая в сердце своем любовь к каждому из сыновей, пытается примирить их; «по разные стороны баррикад» оказываются жена

и муж. Когда Борис приезжает на ферму, Глеб не подает ему руки и отказывается с ним разговаривать, а Наташа рвет оставленные Борисом деньги, хотя они в тот момент крайне необходимы и ей, и семье. Ренников остается в рамках противопоставления «красных» и «белых» как «плохих» и «хороших». Братья в его произведении — это не Каин и Авель, это Борис и Глеб. Заявленный конфликт на самом деле оказывается мнимым: в конце пьесы выясняется, что Борис стал «возвращенцем» по заданию генерала Мурина, одного из организаторов тайной борьбы с большевиками. Именно в том, чтобы показать мнимость подобных столкновений, встречающихся в произведениях как советской, так и эмигрантской литературы, Ренников и видит свою задачу. Не может быть двух нравственных норм; не может быть двух истин — утверждает автор, отвергая само понятие «братоубийственной войны». В системе персонажей комедии наряду с центральной фигурой — Борисом — выделяются две группы: эмигранты и совзагранработники. Автор высмеивает служащих советского Торгпредства, рисуя не твердокаменных идейных борцов, готовых отдать жизнь за рабоче-крестьянскую власть, а карьеристов и мелких собственников, не думающих ни о чем, кроме собственной выгоды. Один из них ждет, пока в его руках окажется крупная сумма казенных денег, чтобы стать «невозвращенцем», другой — бывший сапожник — мечтает открыть свою обувную мастерскую в Париже и обещает взять сослуживцев в помощники. Все они смертельно боятся ревизора рабоче-крестьянской инспекции Каратова, а тот, в свою очередь, пытается свести счеты с «заведующим личным составом» Торгпредства Вительсом. Ренников старается рассеять заблуждения своих героев, считающих, что большевики «не люди, а какие-то чудовища с другой планеты» (с. 29); он показывает людей, и мелких людей, людишек, «лакеев».

Д.Д.Николаев

РОЩИН Николай Яковлевич (1896—1956)

«Горнее солнце: Рассказы» (Париж: Возрождение, 1928). Сборник состоит из 16 рассказов: «Горнее солнце»; «Сенька Ширяев» (впервые — В. 1927. 12 апр.); «Воскресенье», «Дядя Юша», «Верблюд», «Неаполь», «Степа»; «Первая ягода» (Новый дом. 1927. № 3), «Крест св. Франциска», «Китайская любовь», «Плакат», «Изгнанник» (Перезвоны. 1927. № 36), «Встреча», «На колокольне», «Нищий», «Крестьянский сын» (Перезвоны. 1926. № 12), «Два царства». В сборнике три основных тематических линии: любовь, гражданская война, Россия. В осмыслении любви явственно ощущается подражание *И.А.Бунину*. В рассказах «Горнее солнце», «Неаполь», «Плакат» рисуется любовь, вспыхнувшая как молния, как солнечный удар с неизбежным роковым исходом. В сознании писателя, прошедшего горнило гражданской войны, осталась нестираемая память о ней. Рощин изображает жестокость и бессмысленность братоубийственной войны. В рассказе «Верблюд» крестьянин обращается к солдатам: «Красные-синие... Все таперя крашеные... Мудруете вы зря» (с. 74). Доминирующее настроение сборника — непреодолимая тоска по России, острая память о кратких днях жизни на родине.

Первая книга Рощина встретила положительные отклики в эмигрантской критике. Высокую оценку сборнику дал *Ю.Айхенвальд*: «Всего больше замечаешь в книжке ее достоинства — уверенные движения пера, меткость многих выражений, оригинальность фабул, яркую выразительность отдельных лиц... Много драматизма, внимание к острым случайностям и выходкам судьбы; но случайности при этом и выходки воспроизведены так, что получается все-таки обобщение, законная типизация» (Руль. 1928. 19 сент.). В оценке рассказов Рощина с ним соглашается И.Воинов: «Образы всегда ярки, живы, метко схвачены, в их сжатой, иногда сугубой сгущенности всегда таится большая сила напряжения, чувствуется зоркий глаз большого художника» (Слово. Рига, 1928. 12 авг.). *П.Пильский* также поддержал молодого писателя в статье «Три молодых беллетриста», указав, что «у Николая Рощина в его «Горнем солнце» несомненны литературность, умение владеть словом, гибкость фразы, хороший лексикон, даже технический опыт» (Сегодня. 1928. 13 окт.). *Г.Адамович* охарактеризовал Рощина как писателя, следующего литературной традиции: «Можно сказать, что Рощин в книге "выявил свой лик". Это

писатель наблюдательный, со вкусом к быту и стремлением еле заметно, по-зайцевски, тронуть его лиризмом. Никаких "новых путей" не ищет и во всем довольствуется традицией. Его описания точны, диалог правоподобен, язык чист» (ПН. 1929. 3 янв.).

Л.Г.Голубева

«Журавли: Рассказы» (Белград: Русская библиотека, 1930). Сборник состоит из 25 рассказов: «Журавли», «Тетя Шура» (В. 1930. 10-12, 14 авг.), «Интеллигент» (СЗ. 1929. № 38), «Возвращение», «Казенный пакет», «Приключения штабс-капитана Антропова» (В. 1930. 7 сент.), «Прапорщик» (В. 1928. 20 мая), «Белый голубь», «В метро» (первоначальное название «Под землей»), «Красавица», «Осколок зеркала» (В. 1928. 9 авг.), «Башмачки», «Искупитель», «Чемодан», «У вокзала», «Русалка», «Зеленый свет», «Зимнее солнце», «Ночные тени», «Дорогобуж» (В. 1930. 7, 19, 26 янв., 15 апр., 4, 20 мая); «Солнечный звон» (В. 1929. 5 мая), «Первый день» (В. 1930. 7 янв.), «Дед» (Перезвоны. 1926. № 23), «Музыкант», «Клад». В сборнике две тематические подборки рассказов, обозначенные автором как «Скитания» и «Ушедшее». В «Скитаниях» Рощин рисует жизнь русской парижской эмиграции. Для русских изгнанников Париж прекрасный, но чужой город, но они стремятся сжиться с блистательной столицей Франции, с жизненным укладом ее обитателей. В рассказах, собранных под общим заголовком «Ушедшее» («Дорогобуж», «Солнечный звон», «Первый день»), писатель обращается к дням своего детства и юности, прошедших в уездном городишке: «Малый городок, дремлющий в золотом солнце, затерянный среди лесов, лугов, неисякаемый источник чистой и прекрасной радости! Знаю — что бы ни случилось со мною, сердцем и памятью приду к тебе и вот — вновь со мною радость, тишина и легкость, вновь чувствую, что безгрешно начало жизни и ясно детство, рожденное под твоим солнцем, а значит и вся горечь, боль и злоба жизни — только нагар у огня чистого, светлого» (с. 197). Для Рощина, бывшего белого офицера, прошедшего через горнило гражданской войны, мучительно памятны ее ожоги. Об этих страшных днях он поведал в рассказах «Журавли», «Возвращение», «Интеллигент», «Приключения штабс-капитана Антропова», «Прапорщик».

П.Пильский писал, что основной тон рассказов сборника — это «нежность и жалость не к одному лицу, а к целой поре, этапу жизни и даже поколениям... Н.Рощин не только лиричен, — он вдумчив. Его тема не с ветра. В них что-то выстраданное, — растревоженность моральными вопросами. Равнодушный к ним автор не мог бы написать такого рассказа, как «Интеллигент», поднять спор о милосердии и долге... несомненны одаренность и опыт. Без них нельзя было бы справиться с такой трудной темой как «Дорогобуж»... бессюжетное воспоминание о маленьком городке. Так мог написать искренний писатель, притом русский писатель» (Сегодня. 1931. 12 авг.).

Н.Чебышев в статье «Беллетристика Николая Рощина», излагая свои впечатления от сборника, отмечает: «На содержании <рассказа> «Журавли» отразилось время, — тут и великая и гражданская война, и жизнь в эмиграции. Н.Рощин русский человек, он любит Россию, любит ее во всем, знает быт, мелочи, ощущает на расстоянии дыхание и трепет нашей земли, ценит ее уловимый только для русского аромат, полный звон русского говора» (В. 1931. 26 марта). Критично о рассказах сборника отозвался рецензент В.В-ий. Он утверждает, что рассказы, собранные в сборнике, в большинстве случаев уже публиковались в периодических изданиях и «от соединения же в одну книгу с ними происходит некоторая печальная метаморфоза: занимательные по отдельности сюжеты сливаются в какой-то утомительный калейдоскоп, в то время как демонстрируемые посредством этих сюжетов, "куски живописи" мира не образуют единой картины... Книга лишена единства и похожа на сборник анекдотов... В книге есть прекрасный рассказ "Дорогобуж", описывающий, как в маленьком захолустном городке растет преисполненная героического романтизма, мальчишеская удалая вольница, впоследствии погибшая и рассеянная в великую и гражданскую войну» (Новая газета. 1931. 15 марта).

Л.Г.Голубева

«Белая сирень: Роман» (Париж: Возрождение, 1937). Роман Рощина во многом автобиографичен. Композиционно он распадается на две части: мирная жизнь героев и, с другой стороны, война с ее бессмысленными смертями, озверением людей, оказав-

шихся в этой кровавой бойне. Роман открывается картиной уютного уездного городка, где собралась на летние каникулы студенческая молодежь. Сергей Полозов — главный герой романа, окружен молодыми друзьями, обласкан своей большой семьей: матерью, сестрами, братьями. Он пребывает в радостном ощущении своих нерастраченных юных сил, полон надежд на необыкновенную жизнь и любовь. В этот благополучный мир врывается война. Сергей, движимый патриотическими чувствами, идет добровольцем в армию, однако вскоре осознает «беспощадную и слепую свирепость войны», несущую смерть, страшные увечья «ничего не понимающим и ни в чем не повинным людям» (с. 206). В изображении фронтовых будней сказался личный опыт Рощина, участника первой мировой войны.

А.Амфитеатров, положительно оценивая роман, писал: «Белая сирень» — война и мир правнуков и праправнуков «Войны и мира» Толстого»; критик отмечает «правдивость, искренность» письма Рощина, «необычайную чистоту, даже как бы целомудренность общего тона» (В. 1937. 3 сент.). Амфитеатров высоко оценивает пейзажные картины Рощина, считая, что он «по праву должен быть причислен к заметнейшим современным русским мастерам пейзажа». В изображении природы Рощин скорее близок *Б.Зайцеву*, нежели *И.Бунину*, считает критик.

Л.Г.Голубева

РУБАКИН Александр Николаевич (1889—1979)

«Город» (Берлин: Б.и., 1920; Париж, 1927). Первый вариант книги, изданный в 1920 с иллюстрациями Н.Гончаровой, сразу обратил на себя внимание критиков. *А.С.Ященко* в статье «Русская книга после октябрьского переворота» (Русская книга. 1921. № 1), называл Рубакина в числе подающих надежды молодых поэтов русского зарубежья. Рецензент «Голоса России» в статье, озаглавленной «Певец города», приводил обширные цитаты из книги, «чтобы показать на примерах блеск и свежесть стихов А.Рубакина». Он отмечал «выдержанные размеры», «звучный стих», «далекую от ходульной выдумки смелую рифму», «изобразительность и напевность ритма» (1920. 16(3) мая). *А.Дроздов* отмечал несоответствие содержания книги и иллюстративного ряда: «Н.Гончарова пугать большая мастерица, и что бы ни говорили художники ее толка о моей отсталости, я остаюсь при мнении, что ее лохматые кляксы ни с какой стороны не в pendant к простым, безыскусственным стихам Александра Рубакина (Русская книга. 1921. № 2. С. 11). Признавая, что «книжку нельзя не помянуть добрым словом, г. Рубакина нельзя не приветствовать: шаги его окрепнут, зоркость его обострится, и в русской поэзии, думается, поэт будет не лишним» (с. 12), критик строго подошел к творчеству молодого поэта, не принимая ту двойственность мироощущения, которую Рубакин пытался выразить в стихотворении «Вместо предисловия»: «И не греет души ночную унылость / Одинокая мысль, что возникла в ней, / Что на двух языках, дрожа, раздвоилась, / Как двоится тень от двух фонарей» (2-е изд. Париж, 1927. С. 3). Дроздов не поверил в искренность тоски поэта, увидел в ней лишь «молодой дурман, обман городских ночей»: «И потому, что все это чародейство камней и плит — не настоящее, в книжке нет ни одного образа, который запомнился бы, ни одного крика, который царапнул бы душу, ни одного слова, которое взволновало бы по-настоящему». По мнению рецензента, Рубакин «пленен» городом — не каким-то конкретным городом, а городом вообще. «Город грязный и дымный, / Город темный и злой, / Для тебя я сложил мои гимны, — / Ты ведь мой! Ты мой!» — восклицает поэт в стихотворении «Город» (с. 6). Он не может жить без города, и в то же время сознает себя именно «пленником»: «В этом — разгадка того, что книжка оставляет вас холодным, читатель; города в "Городе" вы не чувствуете, вы видите тоскливую фигуру поэта, слоняющегося по ночным панелям, глядящего в Сену, тоскующего нестерпимо — о ком? Конечно, о любимо».

Д.Д.Николаев

С

СЕВЕРЯНИН Игорь (1887—1941)

«Вервэна: Поэзы 1918—1919 гг.» (Собрание поэз. Том XI). (Юрьев: Одамес, 1920). Вервэна (вербена) — род растений со светло-лиловыми, приятно пахнущими цветами. В древности вервэне приписывали магические свойства — пробуждать любовь, изгонять вражду, водворять мир. Рукопись сборника «Вервэна» приобретена у поэта тартуским издательством «Odamees», возглавлявшимся К.Сарапом, в марте 1919. Книга была отпечатана в типографии Э.Д.Бергмана в Тарту и вышла в свет тиражом в 5 000 экземпляров в марте 1920. Тираж не был реализован еще в конце 1920-х. На обороте титульного листа примечание автора: «Все поэзы этого тома, за исключением помеченных 1918 г., написаны в январе 1919 г., причем все написаны в Эстонии, на курорте Тойла. Поэза «Муза музык» написана в Ревеле». Из 78 стихотворений, помещенных в сборнике, 57 написаны в январе 1919. Время создания стихов было явно неблагоприятным для литературных занятий: в Эстонии шла война, и тойлаская округа переходила от «белых» к «красным» и вновь к «белым».

Сборник состоит из трех разделов. В первом, самом большом (42 стихотворения), «Жемчуг прилива» наблюдается своеобразный возврат к излюбленным темам, мотивам, стилю, поэтике, образной системе сборников Северянина первой половины 1910-х. Это отмечалось и в критических отзывах на сборник: «Первый цикл стихов сборника "Вервэна" — несмотря на название "Жемчуг прилива", — целиком гастрономический. Наиболее видную роль, роль героини играет почему-то безответная устрица, воспеваемая на все лады вместе с ликером из Вервены... Поэт не только воспевает устрицы, он тоскует по ним и горько жалуется на их отсутствие. Тяжелые времена пришли!.. И как ни жалостно печалуется Игорь Северянин на это унылое отсутствие устриц (революция, очевидно, виновата!), как ни трогательно вспоминает он их "писк" (!?) и моря влажно соленый запах» — с этим пришлось бы примириться. Но для него «устрицы» и «ликер из вервэны» — это идеология: «Мы извервэненные, с душою изустричной» (Белозерская Л. Устрицы в стихах // ПН. 1921. 26 марта). Во втором («Пчелы и стрекозы») и третьем («Шорохи интуиции») разделах книги заметен отход от эгофутуристических установок ранних сборников Северянина. В разделе «Пчелы и стрекозы» появляется политическая лирика, вовсе отсутствовавшая в первом. Это язвительные филиппики в адрес А.Ф.Керенского — «самарского адвоката», возомнившего себя «Александром IV». Это и неожиданная похвала В.И.Ленину за то, что он заключил мир с немцами, прекратил бессмысленную кровопролитную войну («По справедливости»). С этим контрастирует стихотворение из третьего раздела «Во имя искусства», где поэт приветствует поход белой армии на красный Петроград, дабы «спасти науку и искусство». Поэт не делает особого различия между «красными» и «белыми», его отношение к ним амбивалентное или даже, вернее, отрицательно-амбивалентное. Северянин ни с теми и ни с другими. Ему одинаково чужды и Либкнехт, и Клемансо (стихотворение «Влюбленные в поэтику»). В оценке «красных» и «белых» поэт исходит не из социальных и даже не из этических критериев, а из эстетических и в еще большей степени «эготических». Эта амбивалентность объясняется тогдашним мировосприятием Северянина с его отрицательным отношением ко всякой войне, всякому насилию, с его сознательной принципиальной «бестенденциозностью», с отказом от приятия какой-либо политики, ибо последняя всегда связана с войной, национальной ненавистью и противостоит «Любви, Свободе, Братству». Политике неизменно противопоставляется природа и волшебный мир поэзии. Стихо-

творения из третьего раздела «Шорохи интуиции» передают тогдашнее мироощущение Северянина. Поэт был раздавлен хаосом происходящего — войной, революцией, внутренними «смутами». Ему казалось, что рушится культура, цивилизация, гибнет искусство: это пришествие «хама» на землю. Поэт растерян, он не в силах разобраться в том, что происходит в мире, видит вокруг себя «сплошной кошмар, сплошной туман», признается, что «не понимает ничего» (стихотворение «Конечное Ничто»). Современный мир напоминает библейские Содом и Гоморру, и истоки этого бедлама поэт видит еще в дореволюционной России, в императорском дворе, в Распутине. Достается также «черни». Северянин винит в подготовке «всеобщего хаоса» и «упадочных модернистов», декадентов («Поэза Упадка») и всячески стремится отмежеваться от них и от своих собственных эгофутуристических увлечений 1910-х. Поэт отказывается возвращаться в Петроград, в котором он видит «царство смрада», царство «взбунтовавшихся рабов», обреченное на гибель («Борису Верину», «Отходная Петрограду»). Автор жаждет укрыться от всех этих ужасов в своем эстонском захолустье, в мире поэзии и искусства: он не хочет слышать бури, потрясающей мир («К воскресенью»). В третьем разделе сгруппированы также стихи, посвященные Эстонии. В них продолжается развитие новой концепции Эстонии, ведущей свое начало со стихов 1918, вошедших в сборник «Соловей». Своеобразным хвалебным гимном Эстонии становится стихотворение «Секстина VI» (январь 1919). Северянин воспевает свою «вторую родину» прежде всего за то, что она гостеприимно встретила поэта, спасла от голода, создала ему уют. Эти гимны Эстонии с восхвалением эстонской картошки и эстонских шпрот, вызвали весьма ироническую реакцию эстонских критиков. Если стихотворения 1918, включенные в сборник «Соловей», отличались внешней простотой и относительным однообразием формы (четырехстопный ямб, катрены, чаще всего с перекрестной рифмой, то в книге «Вервэна» преобладают разнообразные и сложные по своей внешней структуре поэтические построения. Кроме старых, уже неоднократно употреблявшихся в поэзии стихотворных форм (сонет, лэ, секстина, рондо, рондель, газэлла и др.), Северянин употребляет здесь и новые, им самим придуманные поэтические формы — дизэль, кэнзель, квинтина, — с очень сложной системой рифмовки. Некоторые стихотворения носят экспериментальный характер и сверхнасыщены аллитерациями («Лунные блики», «Чары Лючинь»).

Отзывы критиков не были однозначными. Цитировавшаяся рецензия Л.Белозерской носила сугубо негативный характер: «Стыдно! Это чувство не покидает до конца книги и особенно остро охватывает оно при чтении "политических" стихотворений». Самовлюбленное «гениальниченье» было свойственно Игорю Северянину и раньше. «Теперь мы устали и состарились, нам хочется простых, поэтических слов, чтобы хоть на секунду почувствовать: вот оно, настоящее. Но этого настоящего, подлинной поэзии нет и следа в новой крикливой книге даровитого Игоря Северянина». Белозерской вторил *А.Дроздов*: «...Нового ничего нет в них: ни настроений, ни тем, ни техники, кроме двух—трех словообразований, свыше меры причудливых, душа изустреченная, ум луноизнервленный — деревянные безсочные образы, лишенные даже северянинской певучести... Поэт не изменился, не поглупел, но и не поумнел, не растратил своего богатого лирического таланта, но и не углубил его... В новых книжках Северянина можно сыскать стихи той кисейной нежности, на которую он большой мастер, но все его гризетки, дачницы, кусающие шоколад, и соловьи, защитники куртизанок, идут мимо, в лучшем случае утомляя, в худшем раздражая» (Русская книга. 1921. № 2. С. 11). А.Викторов в просоветской гельсингфорсской газете «Путь» также отмечал, что талант Северянина измельчал и потускнел: «"Вервэна" — мертвая книга. И это не случайность. Это мертвая зыбь крупного таланта, возросшего в упадочной общественности, изжившего самого себя в фарфоровой стилизации и в великую эпоху не нашедшего себе места на родине» (1921. 10 мая). Более положительным был отзыв С.В.Штейна «Песни усталости» в ревельской газете «Свобода России». Критик одним из первых обратил внимание на изменения в поэзии Северянина, которые не замечались парижскими и берлинскими рецензентами. «Отсутствие питающей поэта среды, с одной стороны, а с другой — пережитые им "ужасы яви" на-

ложили печать глубокого утомления на новый сборник Игоря Северянина "Вервэна", и вошедшие в него поэзы мы по справедливости можем назвать песнями усталости... Чувство усталости от жизни сказывается не только в содержании, но и в самой структуре, даже во внешней форме большинства новейших стихотворений Игоря Северянина. В них вообще теперь редки прежние настроения, которыми было живо сердце поэта» (1920. 19 мая). Однако и Штейн, подобно другим рецензентам, отрицательно отнесся к политической лирике Северянина. Его вывод: «Несмотря на большое количество тленного в сборнике "Вервэна", все же в нем по временам слышатся подлинные «шорохи интуиции», которые заставляют нас сказать в заключение: "Жив великий Пан"...». Эстонский драматург и критик Хуго Раудсепп также находил, что в прежние годы Северянин был оригинальнее, свежее, остроумнее, стал же скучным и манерным. «В памяти не осталось ни одного живого образа, сконцентрированного настроения. Только кривлянье ума по привычному шаблону» (Tallinna teataja. 1920. 5 aug.). Более мягкой была рецензия молодого эстонского критика Николя Андрезена (Vaba Maa. 1920. 27 okt.). Отвергая политическую лирику Северянина, он находил художественные достоинства в его пейзажной и любовной лирике, в его дизэлях и газэллах. Андрезен положительно оценил и стихи Северянина, посвященные Эстонии, отмечая сердечное отношение автора к своей «второй родине».

С.Г.Исаков (Эстония)

«Менестрель: Новейшие поэзы». Том XII (Берлин: Изд-во Москва, 1921; М., 1989). Сборник вышел в свет в июне 1921 тиражом в 3 000 экземпляров (отпечатан в типографии Е.А.Гутнова в Берлине). Обложка работы художницы К.Богуславской. Сборник должен был составить 12-й том «Поэз» Игоря Северянина. На экземпляре книги, ныне хранящемся в Эстонском литературном музее в Тарту, имеется сделанная автором запись: «Этот том исполнен Eesti. Toila. 1919 г.» Действительно, книга включает стихи, написанные в Тойле в 1919. Сборник был готов в 1920, и вначале предполагалось его опубликовать в Тарту в издательстве К.Сарапа «Одамеэс». Сборник включает 70 стихотворений. Открывает его «Увертюра к т. XII» с центральный романтическим образом «менестреля двадцатого столетья» — поэта, которому подвластно все» и весь смысл существования которого — «песня» (т. е. поэзия, творчество). Сам сборник структурно делится на шесть разделов: «Быть собой», «Снежинки Польши» (в первой публикации ошибочно — «Снежники Польши»), «Терцины-колибри», «Сирень средь лютиков» (самый большой раздел; стихотворения, посвященные любви-страсти), «Змей укусы», «С эстонского» (переводы из эстонской поэзии). Большинство разделов не представляет собой тематического или жанрового единства. Исключение — третий раздел «Терцины-колибри», который фактически является циклом стихов. Завершает книгу «Финал» — стихотворение «Лэ VI», суммирующее воззрение поэта, нашедшие выражения в сборнике, и рисующее его жизненный идеал тех лет.

«Менестрель» — продолжение сборника «Вервэна», включавшего стихи 1918 и января 1919. Уже встречавшиеся мотивы и темы получают в «Менестреле» дальнейшее развитие. Как и в сборнике «Вервэна», поэта не оставляет ощущение гибели мира, всеобщего хаоса, «бедлама», восторжествовавших на планете. Он видит вокруг себя лишь всеобщее одичание, озверение людей, грубость, «тяготение к хамству», преклонение перед грубой физической силой. В современном мире никто не понимает истинной поэзии, людям нет дела до искусства, да в этом мире нет и настоящей любви» («Поэза нови прозаической»). Царит ненависть. Поэт осуждает всякое убийство человека человеком, во имя чего бы оно ни совершалось («Письмо»). Причем объектом осуждения поэта оказываются не только большевики, но и белая эмиграция («Г-н Цап-Царап», «Поэза для беженцев»). Погрязшему во грехах, дурному и не до конца понятному миру поэт, как и раньше, противопоставляет природу и любовь-страсть. Такова основная тема цикла «Терцины-колибри», где *М.Слоним* находил «чудесные стихотворения — мягкую нежную лирику любви» (Воля России. 1921. 23 июня). Эротика для поэта — проявление «естественного» человеческого начала, как раз противостоящего тому моральному и физическому разврату, Содому и Гоморре, которые восторжествовали в современном мире. Эти

стихотворения вызывали возмущение советских критиков обвинявших поэта в порнографии, хотя никакой порнографии в стихих Северянина, даже в наиболее «эротическом» стихотворении «Ванг и Абианна», нет. Дальнейшее развитие в сборнике получает и новый взгляд автора на Эстонию. Он наиболее полно выражен в открывающем первый раздел стихотворении «Поэза об Эстонии», «оазисе в житейской тщете» (с. 11—12). В VI разделе сборника «Менестрель» помещены первые переводы Северянина из эстонской поэзии — стихи эстонских поэтов первой половины XX в. Марии Ундер и Густава Суйтса.

«Менестрель» свидетельствовал об отходе автора от эгофутуристской линии. Северянин выступает с критикой футуристов: в «Поэзе дополнения» он обвиняет их в том, что они привели страну к торжеству анархии, что они чинят «пакостный разврат» (с. 37—38). В «Поэзе о старых размерах» Северянин демонстративно воспевает старые размеры, традиции Державина, Некрасова, Никитина, А.К.Толстого — они «прекраснее, чем новые», они «верные», «испытынно-надежные», «милые», «любимые», «друзья примерные» (с. 14). Однако рецидивы эгофутуризма и перепевы прежних мотивов все же дают о себе знать. Вновь звучит и мотив «Я — гений Игорь Северянин» («Поэза "ego" моего»), и любовь к «изыскам», к «лимонному с лиловым» («Рондель XVI»), устремленность в мир прекрасных грез, отдающих, однако «парфюмерией и будуаром» («Рондо XXI»), и «гастрономические» стихи («Поэза для лакомок»), стихотворение «Икра и водка», над которым зло издевался В.В.Маяковский (Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 463).

Сборник «Менестрель» — первая из книг эмигрантского периода, получившая известность на Западе. До этого в Эстонии было издано три сборника его поэзии, но они не получили распространения в основных центрах русской эмиграции. Отсюда и особый резонанс за рубежом, вызванный, «Менестрелем», больший, чем любым другим сборником послереволюционной поры. Однако почти все отзывы были негативными, резко критическими. В этом сошлись и зарубежные, и советские рецензенты. Большинство рецензентов находило, что Северянин стал писать хуже, подчеркивалась «скудость духа» поэта, сильный налет пошлости на его «поэзах»; наибольшей критике подвергалась его политическая и «гастрономическая» лирика. «Все эти поэзы Северянина по своим художественным достоинствам могли бы смело соперничать с "поэзами" Кап. Лебядкина», — иронизировал *Р.Гуль* (Сполохи. 1921. № 1. С. 41). *А.Бахрах* сранивал их с творениями Козьмы Пруткова и резюмировал: «Да: очень плохо» (Дни. 1922. 26 нояб.). Е.Кричевский писал: «Неизбывная пошлость от начала до конца» (Новый мир. Берлин, 1921. 21 авг.). В выдержанной в академическом стиле рецензии *К.Мочульского*, где сделана попытка определить причины успеха дореволюционного Северянина и круг его читателей, отмечалось: «В других старинных размерах есть ловкость жонглера, известное техническое умение; но полное отсутствие чувства стиля и культуры слова делают эти произведения образцами ложного жанра. В творчестве Игоря Северянина в искаженном и извращенном лике изживается культура русского символизма... И теперь в эпоху "катастрофических мироощущений" эта скудость духа русского поэта ощущается особенно болезненно» (РМ. 1921. № 8—9. С. 328).

Эмигрантским критикам вторили российские, особенно подчеркивавшие «порнографическую откровенность» сборника, которая, будто бы, «превышает все доселе достигнутые поэзией пределы». «Такова вся книга, — писал Д.Выгодский, - вычесть пошлость, порнографию, беспардонную болтовню — и останется пустота» (Россия. М., 1922. № 4. С. 31). «Те же штучки, те же выкрутасы, но какой безграничной пошлостью веет теперь от этих "поэз", "диссо", "рифмодиссимо", "фиольевых порывов" и "февральских златодней", от всех этих безвкусных попыток сочетать *Бальмонта* с дядей Михеем», — замечал А.Горнфельд (Литературные записки. Пг., 1922. № 3. С. 16). Северянин, считал М.Слоним, «органически не способен воспевать что-либо и кого-либо, кроме самого себя и собственных переживаний» (Воля России. 1921. 23 июня). Отвергая политическую лирику поэта, Слоним писал: «Там, где он совершенно забывает о современности, перестает пыжиться и кривляться, не ставит глубокомысленных проблем о праве на убийство, не хвалится... не рассматривает через поэ-

тический лорнет «контрастные события», там он, действительно, проявляет себя подлинным поэтом. Искусственность, модная маска и элегантно изысканная поза не окончательно убили поэтическую непосредственность И.Северянина, и подчас его талант блеснет свежо и молодо, точно черты прекрасного лица из-под толстого слоя белил и румян» (там же). Слоним выделял в сборнике цикл «Терцины-колибри», ряд стихов из раздела «Сирень средь лютиков» и «иронически-насмешливые картинки действительности» типа «Поэзы о знатной даме», «Поэзы для беженцев», «Г-н Цап-Царап». «И для Игоря Северянина, и для русской поэзии было бы гораздо лучше, если бы "менестрель", позабыв о "повсесердном" утверждении, отказавшись от поэтического жонглерства и политической безвкусицы, начал работать над развитием и углублением своего недюжинного лирического дарования», — резюмировал Слоним. В общественно-политической борьбе тех лет Северянин не был ни с «красными», ни с «белыми», критиковал и тех, и других. Такая позиция в эпоху классовых столкновений, в эпоху, когда «тот, кто сегодня поет не с нами — тот против нас», «делало позицию поэта неприемлемой для обоих лагерей. Редким исключением на фоне негативных откликов русской критики на сборник Северянина «Менестрель» были отзывы о нем в виленской и ковенской (каунасской) печати. Аркадий Бухов писал в ковенской газете «Эхо»: «Новая книжка стихов Игоря Северянина внутренним делением разделена на два течения. Одно — это чисто обывательская тоска по старому уюту и потерянным краскам жизни... Другое течение в "Менестреле" гораздо глубже, интимнее и значительнее. Это — чистая лирика, без всяких прикрас и вычуров... Любители лирики с большим волнением прочтут эту новую книгу Игоря Северянина» (Эхо. 1921. 2 июля). Виленский критик Дорофей Бохан связал свой отзыв о «Менестреле» с общей оценкой поэзии Северянина: «Не иссякает вдохновение талантливого поэта», «его муза не умолкает». «Талант И.Северянина несомненно кристаллизуется и развивается — это заметно сказывается на каждой новой книге его стихотворений. Теперь можно сказать, что он — вполне определенная величина, что он имеет свой собственный язык, что страничка в истории русской поэзии им уже завоевана. Заметно ширится круг захватываемых его поэзами явлений жизни. В XVII томе г. Северянин не является перед нами несколько экзотическим певцом отдельного кабинета, шампанского, духов, цветов, любви и женщин — его захватывает более широкая волна жизни, явления общественные, политические... Страницу за страницей читаешь "поэзы" с большим наслаждением» (Бохан Д. Двенадцатая книга (О поэзии Игоря Северянина) // Виленское слово. 1921. 30 июня). Бохан пытается охарактеризовать новый облик поэта: «И.Северянин горячий русский патриот, он "буржуй" с ног до головы, он поет, как птица, ничего не стесняясь и ничего не скрывая, ничего не боясь». Бохан даже берет под защиту осмеянное Маяковским стихотворение «Икра и водка»: «И.Северянину не чужды чисто русские мотивы... За границей он научился сильнее прежнего любить свою бедную Родину... Лучшие поэзы освящены любовью к Родине. Он воспевает даже "Икру и водку" доброго старого времени» (там же). Конечный вывод Бохана: «Новая книга стихов И.Северянина — вклад в русскую поэзию. Талант его развивается. Мы имеем нового, талантливого, до мозга костей русского поэта» (там же).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Миррэлия (Новые поэзы)». Т. VII (Берлин: Изд-во Москва, 1922). Сборник подготовлен к печати в начале 1918, рукопись его была отдана Ф.Я.Долидзе в Москве в феврале того же года и пропала. Видимо, именно об этом сборнике идет речь в более позднем письме Долидзе Северянину от 3 июня 1923: «С изданием Вашей книги (которую Вы мне оставили перед отъездом) не повезло, и я понес на ней большие убытки. Я сдал в типографию материал, уплатил половину стоимости и вот, когда книга была набрана и корректура просмотрена, явились ночью и всю типографию конфисковали... Я пытался хотя бы взять обратно рукопись, но меня вооруженная сила и близко не подпустила» (Северянин И. Письма к Августе Барановой, 1916—1918. Stockholm, 1988. С. 150—151). Текст сборника был восстановлен автором в начале 1919 в Тойле. Сборник вышел в Берлине в 1922 тиражом в 3 000 экз. По утверждению автора, он был полон «невероятных оши-

бок» (Там же. С. 68). «Миррэлия» перепечатана в «Сочинениях: В 5 т.» Северянина (СПб., 1995; Т. 2; далее ссылки на это издание). Название сборника восходит к имени любимой поэтессы Северянина Мирры Алексанровны Лохвицкой и означает некую «не видную никому» страну поэтических грез.

Миррэлия — светлое царство,
Край ландышей и лебедей,
Где нет ни больных, ни лекарства,
Где люди не вроде людей...

Миррэлия — вечная Пасха,
Где губы влекутся к губам.
Миррэлия — дивная сказка,
Рассказанная мною вам.
(«Увертюра». Там же. С. 281).

Сборник включает, в основном, стихотворения, написанные в 1916—1917, т. е., строго говоря, не принадлежит к эмигрантской поэзии, но поскольку он впервые был напечатан в 1922 в Берлине, то воспринимался читателями и критиками как относящийся к литературе пореволюционного русского зарубежья. Сборник (сто стихотворений) состоит из трех разделов. Стихотворения первого раздела «Корона ее светозарности», среди которых 7 поэз, 11 баллад (I—XI) и 8 кэнзелей (III-X), написаны в августе — сентябре 1916 в имении Бельск (в 12 верстах от Луги) и в феврале 1917 в Харькове. Они как раз и рисуют прекрасное царство мечты и грез Миррэлию, далекое от всякой реальности, где действуют сказочные Ингрид и Эрик, любимая фея Ингрид Эльгрина, иногда и «Сольвейг полярная, блондинка печальная», мифические Ортруда, Танкред, Стэрлинг, Ваальяра. Это, по существу, вневременное царство, в котором легко совмещаются сказочное, мифологическое, древнее — и современное, даже бытовое. Поэт выступает как «мирэльский соловей». Мир Миррэлии скроен по тогдашнему вкусу Северянина, отдававшему изрядной долей парфюмерно-будуарной красивости, изысканности, «элегантности». Второй раздел сборника — «Поврага». Большая часть его была уже напечатана в сборнике «Острова очарований. Альманах 2-х. Игорь Северянин: Поврага. Койт и Эмерик. Алексей Масаинов: Колдовство» (Пг., 1917). В этом разделе представлены образцы пейзажной и любовной лирики Северянина 1916—1917, также как и «лирика души» автора. В стихотворениях, посвященных поэтам и поэтессам, отражены литературные симпатии и антипатии Северянина тех лет («Поэза о поэтессах», «Гений Лохвицкой», «К шестилетию смерти Фофанова», «На смерть Верхарена»). Особняком стоят стихи Северянина о животных, зверятах, некоторые из них написаны как бы от их лица («Заячьи моноложки»). В третьем разделе сборника — «Револьверы революции», доминируют образцы политической лирики, хотя применение этого термина к стихам Северянина достаточно условно. Поэт прославляет Февральскую революцию, свержение царя и наступившую в России свободу («Гимн Российской республики», «Все — как один», «Моему народу», «И это — явь?..»). За этим следует стихотворения, в которых Северянин бичует кровавую войну, призывает к ее прекращению, к братству воюющих» («Баллады» XIII, XIV, XV, XVII, «Трагическая поэза» и др.). Поэт осуждает свои воинственные поэтические декларации 1914 («Баллада XII»).

Рецензии на эту книгу выдержаны в негативном тоне. *А.Бахрах* писал о «Миррэлии»: «В ней талант действительного поэта Игоря Северянина душим Игорем Северянином, рекомендующим какие-то сладковонные фиксатуары в куаферской; на флаконе с фиксатуаром надпись "Миррэлия — дивная сказка"... Вот именно: не "Миррэлия", а сладчайший фиксатор для усов... Не "Миррэлия", а будуар, отделанный "ренессансно", и в нем описывается действие мировой важности». Завершалась рецензия Бахраха общей оценкой сборника: «Серия однообразных и вялых, технически одрябленных по сравнению с прежними строчек и строф, лишь извне разслащено яствами манерных словечек a la Северянин, однообразных по структуре своей; изредка сверкнут прежние, яркие строки, напоминающие о том, что в "куаферской" Игоря Северянина томится плененный пошлостью поэт, действительно, томится, может быть, по настоящей "Миррэлли", стране грез... Как жаль!» (Дни. 1922. 22 нояб.).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Фея Eiole: Поэзы 1920—1921 гг.» (Берлин: О.Кирхнер и К°, 1922). Eiole — по-эстонски «нет», «не имеется». Сборник, который должен был составить 14-й том «Поэз» Игоря Северянина, был готов уже в 1921 и

вышел тиражом в 2 500 экз. Обложка работы художника Г.М.Крупенского. На обороте титульного листа авторская помета: «Все поэзы этого тома, за исключением особо датированных, исполнены в Etsti, Toila». К книге приложена библиография изданий поэз Северянина, а также не отличающаяся точностью библиография первых публикаций стихотворных текстов, включенных в сборник. Подзаголовок не вполне верен: два стихотворения в сборнике датированы 1919.

В «Фее Eiole» семь разделов, включающих 54 произведения. В первом, самом большом по объему (23 стихотворения), «Зеленый монастырь» преобладают стихи, посвященные женщинам, в том числе образцы любовной лирики, обращенной к будущей супруге поэта Фелиссе Круут, на фоне природы Тойлы и ее окрестностей. Много образцов и пейзажной лирики, воспевающей неяркую природу северной Эстонии — прибрежье Финского залива, речки, озера, леса. Воспевание природы и любви есть своего рода бегство поэта от «политической уморы», в которой бьется мир (стихотворение «Вечеровая»). Второй раздел «Что значит — время?» включает стихотворения, часто в форме сонета, посвященные поэтам и деятелям искусств, в чем-то близким автору, в том числе и его друзьям. Третий раздел — «Подарки по средствам» посвящен Фелиссе Круут (за исключением последнего стихотворения — «Развенчание», отражающего разрыв с прежней гражданской женой Северянина Марией Домбровской-Волнянской). Четвертый раздел «Земле — земное», помимо двух стихотворений, навеянных смертью матери, включает стихи об Эстонии. Самим названием раздела подчеркивается обращение поэта к повседневным делам, к реальности. Стихотворение «Хвала полям» — одно из самых вдохновенных творений Северянина, посвященных Эстонии. В стихах 1920—1921 новая концепция Эстонии как мирной страны простых «естественных» и вместе с тем «культурных» людей в значительной мере лишается прежнего мещанско-обывательского оттенка, который был свойственен ей в стихах 1918—1919. Теперь поэт смотрит на Эстонию не столько с точки зрения своей личной судьбы (она дала ему пропитание, уют), сколько с точки зрения всеобщего хаоса и господства мамоны, денег. Пятый раздел — «Письма из Парижа» — своего рода мистификация: Северянин в Париже не был, источником его стихотворений послужили письма одного знакомого из столицы Франции. Шестой раздел — «Трагедия на легком фоне. Роман в канцонах» — представляет собой поэму, предвосхищающую цикл автобиографических поэм и романов в стихах Северянина 1922—1923 — «Падучая стремнина», «Роса оранжевого часа», «Колокола собора чувств». В поэме повествуется о неожиданном чувстве любви, возникшем между светской барышней Ирэн и женатым генералом-кавалергардом Вакхом на фоне «курортного» Крыма предреволюционной поры. Седьмой раздел — «Зачатие Христа» — хотя и состоит всего из двух стихотворений («Долой политику!», «Второе пришествие»), но важен для понимания общественно-политической позиции Северянина тех лет. Представление о всеобщем хаосе в мире остается, но в этом всемирном бедламе поэт теперь видит прежде всего господство мамоны, денег. Этот всемирный хаос вызван не только и, может быть, даже не столько революцией, как предствляется Северянину в 1918—1919, сколько восторжествовавшими в мире «наживой, жульничеством, ложью», «всеобщей продажностью» («Поэза отчаянья»), как, впрочем, и господством политики. Теперь в поэзии Северянина появляются и такие мотивы, как обличение «сытого мяса» и безумного фокстротнотангового мира послевоенной Европы. Продолжается амбивалентно-отрицательное отношение поэта и к «белым», и к «красным». И те, и другие в одинаковой мере ассоциируются в сознании Северянина с ненавистной ему «политикой», с войной, кровопролитием, «злобностью». И те, и другие противостоят идеалу поэта с его наивным и несколько абстрактным гуманизмом. Восьмой раздел — «С немецкого» — включает только одно произведение: перевод с немецкого стихотворения Д. фон Лилиенкрона «Зеленый луг». В сборнике «Фея Eiole» заметен переход Северянина к новой поэтической системе, завершившийся созданием сборника «Классические розы».

С.Г.Исаков (Эстония)

«Соловей: Поэзы» (Берлин; М.: Накануне, 1923; М., 1990). Сборник отпечатан в типографии Шпамера в Лейпциге тиражом в 10 000 экз. Рукопись была передана в из-

дательство при содействии В.В.Маяковского и *А.Б.Кусикова* осенью 1922. Сборник посвящен «Борису Верину — Принцу Сирени» (Борис Николаевич Башкиров-Верин — поэт из дореволюционного окружения Северянина, с которым он встречался в Берлине осенью 1922). В книге имеется авторская помета: «Эти импровизации в ямбах выполнены в 1918 г., за исключениями, особо отмеченными, в Петербурге и Тойле» (с. 6). Книга включает 92 стихотворения, из них 23 ранее были опубликованы в сборнике «Puhajõgi. Эстляндские поэзы» (Юрьев, 1919). По времени создания это первый сборник эмигрантской лирики Северянина, вышедший в свет, однако, позже хронологически следующих за ним поэтических сборников эмигрантской поры, включавших стихотворения 1919—1921 («Вервэна», «Менестрель», «Фея Eiole»); некоторые стихотворения были написаны в январе 1918 в Петрограде. Хотя сборник и не имеет деления на разделы и циклы (этим он отличается от почти всех других последующих сборников стихов), тем не менее некоторые стихотворения его сюжетно связаны («Тайна песни», «Не оттого ль?..», «Чары соловья», «Возрождение» и др.), поскольку представляли собой фрагменты неосуществленной «Поэмы жизни». Литературно-эстетические установки Игоря Северянина, на первый взгляд, остались прежними — теми же, что и в его дореволюционных сборниках. Продолжением мотива «Я — гений Игорь Северянин» могут служить стихотворения «Слава» и «Рескрипт короля». К старым поэтическим декларациям начала 1910-х ведут стихи, посвященные Петру Ларионову («Высшая мудрость»). В сборнике «Соловей» заметны и первые начинающиеся изменения в поэтической системе Северянина — движение к большей простоте, естественности, сдержанности, к отказу от былых «изысков», сложных неологизмов и искусственных вычурных образов. Модернистским течениям в литературе XX в. Северянин противопоставляет русскую классическую традицию, в первую очередь пушкинсткую («Пушкин», «После Онегина»). Декларируется ориентация на ясный гармонический пушкинский стих. В сборнике почти нет откликов на судьбоносные для России события конца 1917—1918. Поэт намеренно уходит от злободневных насущных общественно-политических и социальных проблем в мир природы, искусства, литературы. Принципиальное значение имеет стихотворение «Вне политики», развивающее мотив неприятия всякой политики, бегства от нее. Многочисленны стихи, посвященные деятелям русского и зарубежного искусства и литературы («Дюма и Верди», «Амбруаз Тома», «Валерию Брюсову», «Стихи Ахматовой», «Лира Лохвицкой», «*Бальмонт*», «Брюсов», «Сологуб», «*Гиппиус*», «Василию Каменскому», «А.К.Толстой» и др.). Много стихотворений Игоря Северянина посвящено Эстонии, ее природе («Эст-Тойла», «Два острова», «Речонка», «Март», «У моря» и др.), обитателям («Madis»), городам («Нарва», «Юрьев»), перипетиям эстонской жизни поэта («По этапу» и др.). В этих стихах заметны новые черты сравнительно с дореволюционными: постепенный отказ от старой неоромантической концепции Эстонии как прекрасной Балто-Скандии (Миррэлии), края «чаруйных снов», прекрасной Ингрид и короля Севера Эрика, царства мечты и грез, далекого от какой-либо реальности. Теперь поэтические картины Эстонии становятся более конкретными, «реальными». Можно говорить о фактографичности и в то же время о биографичности стихов Игоря Северянина об Эстонии. Правда, сохраняется взгляд дачника на жизнь. Не случайно поэта прежде всего привлекает курортный антураж и вовсе не интересуют социальные проблемы края. При взгляде на современный мир как на «вселенский бедлам», всеобщую дикость и озверение Эстония начинает представляться Северянину прибежищем от восторжествовавшего в мире зла. Эстония — это край «чистой» природы и «естественных» людей труда, и в то же время это край, где утвердились культура и искусство. Такой синтез «природного» и «естественного» с культурой и есть идеал поэта, и он находит его в Эстонии (стихотворение «Ах, есть ли край»).

Немногочисленные отзывы о книге были, главным образом, негативными. *А.Бахрах*, писал в берлинской газете «Дни» (1923. 18 марта): «Времена меняются, земля вертится, гибнут цари и царства... а Игорь Северянин в полном и упрямом противоречии с природой безнадежно остается на своем засиженном месте... Таким образом, и вчера, и сегодня, и завтра — все приносится в его поэзии с полки гастроно-

мической лавки или парфюмерного магазина. Открываешь книгу и просто не верится, что на ней пометка «1923». Все те же надоевшие нюансы, фиоли, фиорды, фиаско, рессоры, вербена-Шопена, снова то же старое, затасканное самовосхваление... Северянин еще во время оно закончил делать свое, ценное. Ныне регресс превратился в падение и бесконечные, как оказалось, бездны безвкусицы и ноющего провинциализма».

С.Г.Исаков (Эстония)

«Колокола собора чувств: Автобиографический роман в 3-х частях» (Юрьев-Tartu: Изд-во Вадим Бергман, 1925). **»Роса оранжевого часа: Поэма детства в 3-х частях»** (Юрьев-Tartu: Изд-во Вадим Бергман, 1925). Автобиографический роман в стихах «Колокола собора чувств» был написан в январе 1923 в Тойле (Эстония), а поэма «Роса оранжевого часа» — там же в феврале 1923. Издание их было приурочено к 20-летию литературной деятельности Северянина, отмечавшемуся 1 февраля 1925. Оба произведения перепечатаны в кн.: Северянин. Сочинения: В 5 т. СПб., 1995. Т. 3. В поэме «Роса оранжевого часа» повествуется о родителях поэта, о годах его детства, отрочества и юности, первых любовных увлечениях. В романе «Колокола собора чувств» идет речь о жизни Северянина в предвоенные 1910-е, когда он был в зените своей славы, о его гастрольных поездках по стране и поэзовечерах, об увлечении поэта Сонкой Амардиной (под этим именем в романе фигурирует София Сергеевна Шамардина). Основа обоих произведений — документальная, фактографическая, покоящся на воспоминаниях автора о Ф.Сологубе, В.Маяковском, *Д.Бурлюке*.

Отзывы критиков о «Росе оранжевого часа» и «Колоколах собора чувств» не отличались единодушием. Рецензент берлинской газеты «Руль» Б.Каменецкий не нашел в этих книгах ничего интересного, достойного внимания: «Да, уж двадцать лет потчует Северянин своими «поэзами»... Как и раньше, он на каждом шагу легко и неожиданно создает неологизмы; но эта манера производить новости сама уже стала стара. Игорь Северянин не двинулся дальше. Как и в прежних своих произведениях, он удачное слишком часто перемежает неудачным; он со словом выделывает фокусы, он выкидывает литературные коленца, играет в затейливые рифмы и сплошь да рядом доигрывается до поразительного безвкусия. Он хорошо изобразит северную реку, реку в ледоход, он скажет иное метко, звучно, своеобразно, он умеет быть остроумным; но все его бесспорные технические достижения ослабляет его тяжкий недуг, порок его поэтического сердца — именно его удручающая пошлость. Весьма неинтересен его внутренний мир, беден рисунок его элементарной души, несодержательно и скудно его миропонимание. В искусственную и часто искусную форму облекает Игорь Северянин нестерпимую банальность; и судя по его последним книжкам, она у него неизлечима. Он поверхностен и развязен,.. перед нами в его лице нет личности» (Руль. 1925. 1 апр.). Рецензент признавал, что новые книги Северянина можно читать без скуки, но конечный вывод его однозначно негативен: «Игорь Северянин внутренне не нужен; у него нет места в поэзии; он по ней и по жизни скользит», оставляя лишь ощущение пустоты (там же). Негативно оценил новые книги Северянина и *Г.Адамович*: «Содержание обыденно до крайности... Язык плоский и бессильный. Так сочинают "романы в стихах" великовозрастные институтки» (Звено. 1925. 23 марта. № 112). Но Адамович отметил и другое: «Кое-где сказывается все-таки дарование Северянина, в особенности, как это ни странно, в его упоминаниях о России, очень простых, тоскливых и, кажется, искренних. Нет-нет да и послышится тот соловьиный голос, к которому лет пятнадцать назад прислушивались, насторожась, и Сологуб, и Брюсов, и Гумилев» (там же). Адамович был одним из немногих, кто обратил внимание на изменения в поэтической манере Игоря Северянина: «Поклонников Северянина обе поэмы, вероятно, разочаруют. Ни эксцессов, ни дюшесов, ни королев, ни принцесс не осталось и следа. Все серо и бедно» (там же). Несколько в ином ракурсе рассматривал новые книги Северянина критик варшавской газеты «За свободу!» Е.Шевченко. Он находил, что автобиографические романы в стихах и поэмы Северянина это своеобразный «вечерний звон» поэта, «знамение времен мемуаров», «ретроспективный обзор личного прошлого, своего рода «лебединая песня» автора. «Было бы опрометчиво не почувствовать в последних его произведениях действитель-

но глубоко лирических тонов... Это не лирическое кокетство. Это, действительно, усталые строфы. И устать есть от чего. Все устали. Не спасается от усталости и поэт. Отсюда и его строки, в которых никто бы не узнал Игоря Северянина как такового... Не сменяется ли у Игоря Северянина "мороженое из сирени" куском насущного черного хлеба — хлеба мечты о возрожденной России?» (За свободу! 1925. 5 апр.).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Классические розы: Стихи 1922—1930 гг.» (Белград: Русская библиотека, 1931; М., 1990) — с посвящением: «Ее Величеству королеве Югославии Марии с искренним восхищением подношу в дар свою книгу. Автор». Книгу открывают два стихотворения: «Королеве Марии» и давшее название книге — «Классические розы». Этому стихотворению предпослан эпиграф из И.П.Мятлева:

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду, как взор прельщали мой,
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!

Написанное в 1925 стихотворение «Классические розы» определило лирический пафос книги и патриотическую позицию поэта, тяжело переживающего разлуку с Россией. Он ощущает себя и своих соотечественников, оказавшихся в изгнании, кровными детьми России, представляющими ее в русском рассеянии. Россия в его восприятии едина и целостна. Отсюда полные достоинства строки: «Но дни идут — уже стихают грозы, / Вернуться в дом Россия ищет троп...» Популярности стихотворения содействовал *А.Вертинский*, положив его на музыку и включив в свой песенный репертуар. Заключительные строки стихотворения: «Как хороши, как свежи будут розы / Моей страной мне брошенные в гроб» высечены на мраморе надгробья поэта, похороненного на русском кладбище в Таллине. Книга состоит из разделов «Чаемый праздник» (21 стихотворение), «Девятое октября» (22 стихотворения), «На колокола» (6 стихотворений), «У моря и озер» (41 стихотворение), «Там у вас на земле» (65 стихотвтрений). Заключают книгу переводы: А.С.Пушкин «Mon portrait» (с французского) и «Мое завещание» Ю.Словацкого (с польского). В стихотворениях, составивших книгу, отчетливо выражена преемственность в мире отечественной культуры, на что ориентирует само ее название. Традиции Пушкина, Некрасова, Блока прослеживаются в стихотворениях, посвященных России. Поэт подчеркивает свою «русскость», право любить Россию и возможность защитить ее от бед силой поэтического слова. Эту свою патриотическую миссию Северянин определяет поэтической фразой: «оттого, что я русский поэт», подчеркивая гражданственность своих произведений, традицию, унаследованную у великих предшественников. Одно из программных стихотворений «Моя Россия» предваряется эпиграфом из стихотворения Блока «Россия» и является признанием в любви, продолжая блоковскую традицию восприятия исторических истоков национальной самобытности: «Моя безбожная Россия / Священная моя страна». Стихотворения книги выявляют новые ритмические возможности поэзии Северянина, ориентированные на народные «запевки»: «О России петь — что тоску забыть, / Что любовь любить, что бессмертным быть» и др. Раздел «Чаемые радости» посвящен чаемому возвращению на родину. В цикле «Бессмертным» прославляется гений Пушкина, как главное национальное достояние: «Любовь! Россия! Солнце! Пушкин!» «9 октября» — дата встречи с Фелиссой Круут, который посвящен этот лирический цикл, воспевающий красоту и божественность любимой женщины, владычицы особенной, зачарованной и вместе с тем совершенно реальной «Страны — Фелисс», «ненаглядной эсточки»: «Ты совсем не похожа на женщин других / Почему мне и стала женой». Неяркая красота Эстонии, суровые мужчины и женщины с льняными волосами, трудолюбивые и бескорыстные, вызывают глубокую симпатию поэта, прожившего среди них значительную часть жизни. Себя он не считал «эмигрантом», но называл «дачником», сидящим с удочкой в руках на песчаном берегу речушки Тойла, в деревне, где у него с Фелиссе Круут был дом. Размеренная жизнь в уютном доме с любимой женщиной, помощницей и другом, чуждость столичной бренности вызвали к жизни лирические стихи о природе и чистоте человеческих взаимоотношений. Вошедший в книгу цикл «На колокола» навеян посещением Пюхтицкого Успенского женского мо-

настыря в Эстонии. Стихи цикла интересны не только лирическими чувствами и душевными переживаниями, вызванными погружением в неведомую поэту жизнь обители, но выявляют зоркость поэтического видения, интерес к деталям и этнографическому своеобразию местности, природы, жизни и быта насельниц монастыря.

«Ни ананасов, ни шампанского» назвал рецензию на книгу *П.Пильский*, пристально следивший за метаморфозами поэзии Северянина: «Новая книга Игоря Северянина — книга отречений, книга отказа от прошлого и от самого себя». Сравнивая две «эпохи» в творчестве поэта, бывшего «символом, знаменем, идолом лет петербургского надлома», критик продолжает: «Свои утешения поэт находит в семье, в тишине далекой Тойла, в мюнхенской удочке, в ночных мечтах и книгах... В своем душевном складе Северянин — неизменен. В нем есть упрямство, упорство, стойкость, вера в себя, в какую-то свою правоту и внутренняя самонадеянность. Отсюда — часто встречающаяся неряшливость, небрежность, нежелание контролировать свои строки. За это ему не раз приходилось слышать осуждения, встречать укоры. Они заслужены. И, все-таки Игорь Северянин — личность и самостоятельность. Если даже иногда он кажется босым, то за плечами у него — плащ. Носить эту эффектную ненужность умеет не всякий. Сейчас он спешенный воин, но — это воин (Сегодня. 1931. 15 сент.).

С.А.Коваленко

«Адриатика: Лирика» (Нарва: Изд. автора, 1932). Сборник «Адриатика» (19 стихотворений и 3 перевода из сербской поэзии) включает стихи, написанные в 1930—1932, и вышел в свет летом 1932 тиражом в 500 экз. Перепечатан в кн.: Северянин И. Сочинения: В 5 т. СПБ., 1996. Т. 4. Это первый сборник стихов Северянина в эмигрантский период его жизни, изданный самим автором. 5 июля 1932 он писал А.Барановой: «В настоящее время мы с Фелиссой Михайловной сделались издателями: печатаем в Нарве на свой счет новую книгу стихов: «Адриатика». Нас побудило на этот шаг два обстоятельства: невероятная дешевизна типографского труда и необходимость (неизбежность, увы!) скорого заработка: сбережения наши от последней поездки кончаются, иссякают, — надо хоть на дорогу до Югославии заработать. Но это удастся только в случае распродажи половины издания. Всего же мы печатаем 500 экз. Продавать будем не очень дорого: 8 франц. франков за экземпляр» (Северянин И. Письма к Августе Барановой, 1916—1938. Stockholm, 1998. С. 76). Поэт и его супруга Фелисса Круут сами занимались распространением сборника. 14 сентября 1932 Северянин писал С.Чукалову: «"Адриатику" я разослал по всей Европе и даже Америке. Всего 300 экз., а 200 буду продавать на своих вечерах. Издание окупилось более, чем на 3/4, а вскоре думаю получить прибыль» (Йорданов Х. Неизвестна страница от творческата съдба на Игор Северянин // Проблеми на новата българска литература. София, 1978. С. 264). Большинство стихов новой книги отражает впечатления Игоря Северянина от пребывания в Югославии в 1930—1931. В сборник включено также три перевода из сербского поэта Йована Дучича (1871—1943).

Сборник «Адриатика» вызвал отклики в критике. В рецензии *П.Пильского* отмечалось: «Только что вышедшая книжка Игоря Северянина похожа на лирический дневник, альбом стихотворных записей, собрание поэтических фотографий — отзвуки благодарного и восхищенного сердца. Чудесный юг произвел на поэта большое впечатление, освежил и ободрил путешественника-северянина. Горы, солнце, апельсины, зреющие в январе, ранние мимозы, лазурь моря, старые города с давно замолкшими шумами, распрощавшиеся с историей, населенные видениями и голосами прошлого, самый воздух юга, его женщины и смех стали темами этих лирических пьесок, этой новой книжечки, озаглавленной "Адриатика". Она полна нежности, ее писали признательные воспоминания... Книжка проникнута встревоженным и восхищенным чувством неожиданных перемен, упоительных встреч с новым миром. Такие путешествия несут окрыления, возрождают и говорят о счастье» (Сегодня. 1932. 13 авг.). Пильский обратил внимание и на отличие стихов сборника от поэзии Северянина прежних лет и в то же время на их внутреннюю связь: «Петербургский период Игоря Северянина давно отцвел, увял и умер, и городских обольщений нет. Появилась жажда простоты, свежести, просторов

земли. Прежнее осуждено и погибло. Осталось лишь то, чего победить поэт не может так же, как основной строй своего духа, — тяготение к словотворчеству, к своеобразной выразительности, капризам личного языка. Но и тут нет ни подчеркнутости, ни рисовки. В этой интимной книжке поэт искренен, доверчив и откровенен» (там же). Пильскому вторил рецензент газеты «Наше время» (Вильно) Григорий Соргонин: «Новая книга стихов Игоря Северянина — это лирические воспоминания о путешествии, которое совершено им год тому назад по Югославии и Болгарии... Новые впечатления сливаются в новую, свежую волну радостных, любимых напевов. Поэтическое сердце, облагороженное зеркальностью адриатических волн, доверчиво и искренно открывается перед все новыми и новыми неожиданными картинами чародейного края. И поэт восторженно приветствует этот привлекательный Юг лирическим взлетом в безграничную синь, уходя надолго от тяжелой и жестокой повседневности» (Наше время. 1932. 1 сент.)

«Ряд великолепных картин природы», переданных со свойственной Северянину музыкальностью, отмечал в эстоноязычной рецензии на сборник эстонский библиофил Г.Матто. В то же время он заметил: «Что касается мировоззренческих вопросов и отношения писателя к реальной жизни, то в этом плане новый сборник стихов, как "книга воспоминаний", дает мало. Все же можно сказать, что писатель относится к жизни и к людям по-другому, чем в период, когда он написал сборники "Громокипящий кубок", "Ананасы в шампанском" и др.» (Alutaguse Teataja (Johvi). 1932. 17 aug.). Более критичным был отзыв рецензента варшавской газеты «Молва»: большинство стихотворений сборника, описывающих югославские впечатления поэта, ему не понравились, показались бледными, без поэтической изюминки («ни одной останавливающей мысли, ни одного подлинного поэтического образа»). Исключение рецензент сделал для трех последних стихотворений сборника — «Голубой цветок», «На необитаемом острове», «Наступает весна...». Но вместе с тем и он отметил, что новая книжка «ничем не напоминает Игоря Северянина первых сборников поры его блестящего и мгновенного расцвета... Чувствуется в ней искренность, которой не было в прежних дерзаниях поэта... По-видимому, Северянин нашел себя, свою скромную простую сущность, скрывавшуюся под пестро разрисованной маской нарочитого оригинальничанья первых лет — лет успеха. Нашел ее в изгнании, в своей пустынной Тойле, в лесах и на берегах Эстонии» (Г. Игорь Северянин. «Адриатика» // Молва. 1932. 21 авг.).

С.Г.Исаков (Эстония)

«Медальоны: Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (Белград: Изд. автора, 1934). В книге представлено сто «медальонов», расположенных в алфавитном порядке: *Андреев*, Апухтин, *Арцыбашев*, Ахматова, Байрон, Бальзак, Бетховен, Бизе, Блок, Бодлер, Боратынский, Брюсов, Бурже, *Бунин*, *Белый*, Вербицкая, Верди, Верлен, Жюль-Верн, Виснапу, Гамсун, *Гиппиус*, Глинка, Гоголь, Гончаров, *Горький*, Гофман, Григ, Гумилев, Достоевский, Дучич, Дюма, Есенин, Жеромский, Зощенко, *Вяч. Иванов*, *Г.Иванов*, Инбер, Келлерман, Киплинг, Кольцов, Конан-Дойль, Кузмин, *Куприн*, Лермонтов, Лохвицкая, Лесков, Метерлинк, Майн-Рид, Маргерит, Маяковский, Мопассан, Надсон, Некрасов, *Немирович-Данченко*, *Одоевцева*, Ожешко, Оффенбах, Реймонт, Ремарк, Римский-Корсаков, Роллан, Романов, Россини, Ростан, Садовников, Салтыков-Щедрин, Сологуб, Станюкович, Северянин, Каролина Павлова, Пастернак, *Потемкин*, Прутков, Пушкин, Пшибышевский, Тагор, Марк Твен, А.К.Толстой, *А.Н.Толстой*, Лев Толстой, Тома, Туманский, Тургенев, Тютчев, *Тэффи*, Уайльд, Уитмен, Фет, Фофанов, *Цветаева*, Чайковский, Чехов, *Чириков*, Шекспир, *Шмелев*, Шопен, Эберс, Ботев. После каждого сонета указан год написания, реже месяц и место создания. Наиболее ранняя дата под сонетом «Тома» (Петербург, 1908). Крайняя дата: «Ремарк» (Toila 21 января 1933). Большая часть сонетов и вариаций датирована серединой двадцатых годов — 1925—1927. Книга медальонов представляет собой и своего рода «географию» передвижений автора.

В книге очерчен «круг чтения» Северянина, его пристрастия, иногда субъективные оценки, как бы заметки читателя. Георгий Иванов — «коварный паж и верный эпигон». «Нелестным мнением» называет Северянин свой сонет «Пастернак»: «Им

восторгаются — печальный знак. / Но я не прихожу в недоуменье: / Чем бестолковее стихотворенье, / Тем глубже смысл находит в нем простак». В поэтах и писателях России, а также в Глинке и Римском-Корсакове ему дороже всего «русскость», удаль, широта души. О Маяковском: «Уж слишком весь он русский, слишком наш». О Пантелеймоне Романове: «О милая Россия, / Ты все еще жива в писателях своих». Он выделяет сатирическую направленность Салтыкова-Щедрина и Зощенко, видя в них защиту от пошлости: «Иудушки из каждой лезут щели, / Страну одолевают. Одолели. / И нет надежд. И где удел иной?» О языке рассказов Зощенко, его сказовой манере: «Заныла чепуховая пурга. / Завыражался гражданин шершаво. / И вся косноязычная держава / Вонзилась в слух, как в рыбу острога». И себя в сонете «Северянин» он называет «иронизирующее дитя», представ без фанфаронства и столь привычной для него претенциозной позы:

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто...

Поэтика сонетов и вариаций в значительной мере определяется цитацией текстов поэтов. Сонет «Гумилев» построен на стилистике названий его поэтических книг: «Путь конквистадора», «Романтические цветы», «Жемчуга», «Столп огненный», «Огненный столп». В сонете «Кузмин» — «грустят глаза — осенние озера» читатель отсылается к сборнику «Осенние озера». О Сологубе: «И не трагично ль утомленным векам / Смежаться перед хамствующим веком, / Что мелким бесом вертится у ног?»

В отклике на выход книги *Г.Адамович* предлагает отнести ее «к области курьезов»: «Автор "Медальонов" настроен то восторженно, то насмешливо. Восторги относятся большей частью к славным предшественникам. Насмешки к современникам... Перелистать книжку все-таки довольно забавно. Разумеется, поэзии или мастерства в ней немного... В сборнике попадаются отдельные меткие словечки и острые неожиданные определения. Каждая страница вызывает улыбку. К сожалению, только улыбка эта обращена порой на самого автора, вместо его жертвы, и в авторском замысле, так сказать, "не была предусмотрена". В заключение критик недоумевает по **поводу** судьбы поэта: «Лет двадцать тому назад явился в нашей литературе новый большой поэт... Над ним много смеялись — и по заслугам. Его во многом упрекали — и совершенно справедливо. Но почти никто из признанных тогдашних ценителей искусства не сомневался в исключительном даре пришельца, — ни Брюсов, ни Сологуб, написавший к первой книге Северянина предисловие, ни Гумилев, с какой-то скрыто-восторженной враждебностью за ним следивший, ни даже Блок. Все верили, что Северянину надо "перебродить", все надеялись, что рано или поздно это произойдет, тогда талант поэта засияет чистым и прекрасным блеском. Но этого не произошло. Надеяться и ждать теперь уже слишком поздно. "Громокипящий кубок" так и остался лучшей северянинской книгой, обещанием без свершения» (ПН. 1934. 29 марта).

С.А.Коваленко

СЕДЫХ Андрей (1902—1994)

«Старый Париж» (Париж: Я.Поволоцкий, 1925). В книге, вышедшей под настоящей фамилией А.Седых — Я.Цвибак, 19 глав, посвященных кварталам и зданиям Парижа. Каждая топографическая точка в Париже вызывает строй писательских ассоциаций, из которых складывается книга. Составившие ее очерки прежде публиковались в газете «Последние новости». «О каждом старом доме Парижа можно написать целую книгу, и Я.Цвибаку приходилось в груде рассказов и анекдотов, то трагических, то забавных, выбирать наиболее характерное. Он делает это умело, рассказывает живо, и книгу прочтет с интересом и тот, кто не видел Парижа, но лелеет мечту — а кто ее не лелеет — его увидеть» (Книжник // Сегодня. 1925. 11 дек.). Рецензент Е.Шевченко (лит. приложение к газете «За свободу!» 29 ноября 1925) выделяет главу, посвященную кровавым страницам Французской революции: «Старая, хорошо изученная картина! И в звучности именно запечатленных в ней фигур и названий аксессуаров, и в мрачных офортных тонах далекой истории картина эта соблазняет своей художественностью». П.Степанова оспаривала ценность книги, состав-

ленной из очерков, прежде печатавшихся в «Последних новостях»: «Всякий интересующийся Парижем схватится за этот томик и с большим разочарованием отложит его — Старого Парижа он в нем не найдет. И вряд ли те отрывки из уголовной хроники, которые автор, очевидно, считает характерными, дадут хоть малейшее представление и о том, из чего вырос этот чудеснейший город мира, и о его жизни в старину... Нить обрывается на каждом шагу: автор с легкостью перескакивает с никому не известных людей и связанных с ними, очевидно, в уголовной хронике, нумерами домов к крупным историческим именам и их домам» (Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 3. С. 310). Л. замечал: «Элемент описания совершенно отсутствует в книге... Разочаруется и тот, кто будет искать в "Старом Париже" новых и оригинальных мыслей или нового исследования о старом Париже — этот компилятивный труд и не претендует ни на какое изучение и оригинальность и, конечно, нельзя автору ставить требований об исполнении таких задач, каких он сам себе не ставил» (Благонамеренный. 1926. № 1. С. 165). Говоря о фельетонной легкости повествования, рецензент уточнял: «Такой фельетонизм несколько раздражает, но о нем охотно забываешь, когда читаешь такие главы, как, например, "Петр Великий в Париже", в которых за бойким пером фельетониста слышишь подлинное дыхание истории» (с. 166). Рецензент В.И. утверждал: «Однако и в этом виде ее надо настойчиво рекомендовать русскому вообще и находящемуся в Париже в особенности читателю. Нет никакого сомнения, что во многих случаях книга его заразит святым любопытством к великим тайнам и к великим достижениям города-светоча. Нет никакого сомнения, что десятки явлений, мимо которых мы часто проходим, совершенно их не замечая, попирая под своими ногами многозначительные наслоения истории и культуры — вызовут к себе внимание после прочтения книги Як. Цвибака» (ПН. 1925. 22 окт.). Книга иллюстрирована гравюрами Бориса Гроссера.

Б.А.Ланин

«Монмартр» (Париж: Я.Поволоцкий, 1927). Автор, выступающий еще под своей настоящей фамилией Я.Цвибак, относится к этой книге — продолжению книги «Старый Париж» — как к зарисовкам собственных впечатлений и переживаний. Он писал в предисловии: «Эта книга не претендует ни на новые открытия, ни на историческую правду или полноту: другие гораздо раньше и гораздо лучше меня изучили Париж и написали о нем бесчисленное количество книг, некоторыми из которых я воспользовался. Это простые заметки фланера, любящего старые улицы и их историю» (Седых А. Старый Париж. Монмартр. Нью-Йорк, 1985. 2-е изд. С. 210). Однако рецензенты оценивали эту книгу высоко. «"Монмартр" — более чем «простые заметки фланера», — пишет М.Бенедиктов. — Цвибак любит... этот старый, "уходящий" Париж, или в данном случае Монмартр. И этот старый Париж или старый Монмартр особенно рельефен, когда его рисуют в одной, так сказать, плоскости с новым. Эта постоянно протягиваемая автором нить между старым и новым — наиболее привлекательная черта книги. Она заставляет читателя ощущать поступь истории, наполняющей новым и неожиданным содержанием улицы и площади, по которым мы ежедневно ходим... Около блистающей бесстыдными огнями улицы Пигаль витает тень Тургенева. Оживают подлинные герои Монмартра: Аристид Брюан, Рудольф Салис, Максим Лисбон, "диктатор" Монмартра Депаки... Хорошая, приятная книга, очень выигрывающая от выразительных рисунков Б.Гроссера. Книга каждым прочтется с удовольствием. Я, однако, не хочу этим сказать, что "Монмартр" — только хороший материал для легкого чтения. Книга Я.Цвибака — значительно больше этого. Автор, как он же показал в своей первой книге "Старый Париж", — умеет заставить читателя почувствовать шарм старого и нового Парижа» (ПН. 1927. 5 мая). С ним был солидарен и рецензент «Воли России»: «Автор знает этот ушедший мирок и любит его. Очень интересна, особенно для нас, русских, глава, посвященная И.С.Тургеневу, его жизни на улице Дуэй. Наиболее занимательны и удачны пять последних глав книжки. С большим увлечением автор рассказывает в них о художниках, писателях, артистах Монмартра и о тех подлинно художественных кабаре, которые зародились

на Монмартре и исключительным дарованием своих руководителей создали новый жанр искусства» (А.С. // Воля России. 1927. № 5/6. С. 233).

Б.А.Ланин

«Далекие, близкие» (Нью-Йорк: Новое русское слово, 1962; М., 1995). В книгу входят 13 мемуарных очерков, печатавшихся в разное время: «*А.И.Куприн*», «Волошин и Мандельштам», «*М.А.Алданов*», «С.В.Рахманинов», «*К.Д.Бальмонт*», «Три юмориста» (о *Дон-Аминадо*, *С.Черном* и *Н.Тэффи*), «В.Л.Бурцев», «*А.М.Ремизов*», «Ф.И.Шаляпин», «П.Н.Милюков», «Старость Глазунова», «*И.А.Бунин*», «Монпарнасские тени». Автор подчеркивал: «Это — не биографии и не опыт литературной, артистической или какой-либо иной характеристики. Это — личные воспоминания, только то, что я видел и слышал, что связывало меня с этими людьми. Как ни случайны эти воспоминания, мне казалось полезным их сохранить: мое поколение уходит, и многое будет забыто» (с. 5). Открывает книгу очерк о Куприне, в котором трагически обрисован теряющий рассудок и бредящий лишь о возвращении домой писатель. Трагедию Куприна Седых видел в том, что «он не мог писать по памяти, как Бунин, *Шмелев*, *Зайцев* или Ремизов. Куприн всегда должен был жить жизнью людей, о которых писал, — будь то балаклавские рыбаки или люди из "Ямы" (с. 8—9). Наиболее впечатляющими критики признавали воспоминания о Бунине. Об Алданове, с которым Седых был дружен многие годы, он пишет: «Жизнь Алданова была заполнена непрерывным и тщательным трудом, — я не знаю другого русского писателя в эмиграции, который так трудился бы над своими книгами, столько прочел и так был осведомлен в самых разнообразных областях, как Алданов» (с. 42).

Значение книги «Далекие, близкие» Вяч. Завалишин видел в том, что «Андрей Седых на большом, хорошо документированном материале показывает, как сильно было это неприятие партийной директивы и антикультуры под знаком серпа и молота. Его не могла преодолеть даже естественная тоска по родине» (НЖ. 1962. № 69. С. 295). Завалишин считал: «После прочтения этой живо и талантливо написанной книги кажется, что посетил редкую портретную галерею. Здесь едва ли не каждый портрет по-своему единственен. Автор как бы застиг врасплох и спас от забвения, сохранив для истории литературы, многие факты из жизни и творчества выдающихся деятелей русской культуры, с которыми он встречался» (с. 294). По мнению Завалишина, необъективность Седых проявилась в очерках, о *З.Гиппиус* и *Д.Мережковском*. «И Гиппиус, и Мережковский и были, и остаются большими писателями. И те анекдоты о них, которые приводит Андрей Седых, звучат ненужно. Вряд ли можно согласиться и с оценкой поэтов *Довида Кнута* и *Бориса Поплавского*. Первая нам кажется преувеличенной, вторая же — умаляющей несомненное дарование Поплавского, который заслуживает и более чуткой, и более высокой оценки» (с. 296—297). В.Чернявский, рецензировавший 3-е издание (1979), куда добавлены очерки о М.Шагале и дирижере С.Кусевицком, замечал, что «о многих из них уже приходилось читать у иных мемуаристов, и не всегда в этом смысле Седых добавляет что-либо существенно новое. Так, исключая отдельные детали, связанные с впечатлениями молодости автора, вряд ли существенно расширятся наши представления о Мандельштаме и Волошине. Мало «оригинальны» и воспоминания Седых о трех юмористах, Шаляпине, Ремизове, Рахманинове или монпарнасцах (причем в строках, касающихся случайного появления в "Ротонде" Маяковского, автору изменяет его обычный строгий вкус и верное понимание людей и обстоятельств). Более интересны — в фактографическом и психологическом отношении — очерки, посвященные Кусевицкому и Глазунову, Куприну и Алданову» (Грани. 1980. № 115. С. 249).

Б.А.Ланин

«Замело тебя снегом, Россия: Рассказы» (Нью-Йорк: Новое русское слово, 1964). В книгу включены 7 рассказов («Замело тебя снегом, Россия», «Николка», «Кольцо», «Варя, бабушка и Никита Хрущев», «Лэйквудация дома», «Пурим», «Колесо фортуны») и 10 очерков, объединенных названием «Под небом Испании». Героиня забавного рассказа «Варя, бабушка и Никита Хрущев» — эмигрантка. Из-за границы она обращается к Хрущеву и местным властям ссыльного района, куда сослана ее заболев-

шая бабушка, с просьбой перевести бабушку в теплые края. При этом Варя обещает посодействовать в организации встречи Хрущева с американским президентом Эйзенхауэром. Местные власти неожиданно откликнулись, и на это же время пришелся визит Хрущева в Америку. Рассказчик с присущим ему мягким юмором пытается увидеть в этом нечто большее, нежели простое совпадение.

Р.Гуль в рецензии отмечал, что «среди русских зарубежных писателей у Андрея Седых есть свое своеобразное место. Он по преимуществу — писатель-юморист. И сейчас, когда ушли почти все зарубежные русские юмористы, — *Аверченко*, *Тэффи*, *Черный*, *Дон-Аминадо*, — А.Седых остается одним из последних могикан зарубежного юмора. Но юмор А.Седых — на свой лад. В его таланте не было «резких углов», никакой издевки над изображаемым, ничего злосатирического, никакого хохота. Юмор его всегда почти грустный, лиричный, подчас окрашенный библейским «суета сует, все суета и суета всяческая» (НЖ. 1964. № 76. С. 301).

Б.А.Ланин

СЛОНИМ Марк Львович (1894—1976)

«Портреты советских писателей» (Париж: Парабола, 1933). Первоначально книга вышла на сербском языке (Белград, 1931). Она состоит из очерков о С.Есенине, В.Маяковском, Б.Пастернаке, *Е.Замятине*, Вс. Иванове, П.Романове, *А.Н.Толстом*, М.Зощенко, *И.Эренбурге*, К.Федине, И.Бабеле, Л.Леонове. Примечания содержат краткие сведения о жизни и творчестве писателей. В предисловии Слоним отмечал: «В настоящей книге я не пытаюсь изложить и оценить все изменения, произошедшие в нашей словесности за время революции. Я не пишу истории советской литературы и не могу поэтому рассматривать те естественные влияния и искусственные воздействия, предметом которых она была в эти годы. Моя задача более ограничена: дать характеристики ряда представителей русской поэзии и прозы последнего пятнадцатилетия» (с. 5). Однако *В.Ходасевич*, рецензируя «Портреты...», поставил автору в вину именно то, что Слоним отказывается писать историю советской литературы, т. е. «уклоняется от основной темы этой истории: о взаимодействии между советской властью и литературой». По логике критика, это означало «и отказ понять советскую литературу в целом, и до конца, до глубокой сущности дела разобраться в творчестве отдельных ее представителей» (В. 1933. 25 мая). Вместе с тем в сознательном уклонении от рассмотрения «искусственных воздействий», которым подвергались советские писатели, сказалась определенная позиция Слонима: для него не существовало двух литератур — эмигрантской и советской, но была одна русская литература. Эта позиция определяла направленность журнала «Воля России», где постоянно публиковались его материалы о советской литературе. И сама книга Слонима «Портреты...» сложилась в значительной мере на основе его статей и рецензий, напечатанных ранее на страницах журнала: таковы, в частности, материалы о Вс. Иванове и «Серапионовых братьях» (1922. № 1), о Е.Замятине (1923. № 8—9), об А.Н.Толстом (1924. № 12—13; 1925. № 11), о С.Есенине (1925. № 12), об И.Бабеле (1925. № 2, 4, 12; 1928. № 1), о П.Романове (1927. № 3), о Б.Пильняке (1927. № 10), о В.Маяковском (1930. № 5—6), о Л.Леонове (1932. № 4—6).

Определяющими для Слонима были эстетические критерии. Не случайно поэтому на обложке книги — портрет Б.Пастернака работы *Ю.Анненкова*, а в самом очерке о поэте Слоним сформулировал свои представления о «настоящей поэзии». Она «раскрывает оболочку событий и явлений, подобно тому, как она разрушает традиционные ритмы и стили. Она преодолевает застывшую тяжесть исторической конкретности, она возвышается над сегодняшней случайностью, чтобы раскрыть длительные идеи и скрытые смыслы. Она перекликается с грядущим, хотя близорукие современники и упрекают ее в опасности» (с. 47). Слоним высоко ценит способность Б.Пастернака «слушать мир в себе», а не быть «данником текущего момента». Его поэзия — «очень высокого сознания, отягченного культурой и мыслью»; у него «постоянно перекрещиваются, входят один в другой планы воображаемый, физический, умственный, и его собственные переживания и явления природы оказываются на какой-то единой плоскости, и в то же время они

изображены сразу в нескольких разрезах, точно он пронзает их силовым лучом поэтической эмоции» (с. 43). Будучи чутким к литературному новаторству, Слоним обнажал крайности — футуризма, имажинизма. О первом речь идет в связи с творчеством Маяковского, принесшего, по словам Слонима, в русскую поэзию «очищенное и улучшенное издание футуризма». По мнению критика, от Маяковского останутся те именно стихотворения, в которых он не отказывался от лирики, от мучительных душевных переживаний, от «индивидуального». Автор концентрирует внимание на внутренней трагедии поэта: по его собственному признанию, он «выжег душу, где нежность растили. Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий». В очерке о С.Есенине Слоним вновь говорит о пути преодоления поэтом «душевной трагедии» и поэтических крайностей: «В последний период перед смертью он отказался от ухищрений имажинизма и ввел в свой поэтический обиход разговорные выражения, сознательно снижая метафоры... Он пел обо всем, что являлось стихией лирики в те дни, когда все лирическое казалось навсегда погибшим» (с. 18—19). Обращаясь к творчеству Вс. Иванова, Слоним делает обобщения: «Путь, проделанный Ивановым — от внешнего бытовизма к изображению внутренней драмы человека, от радостного опьянения борьбой и движением революции к невеселому взвешиванию ее ценностей, — соответствует всему развитию советской литературы, за 15 лет своего существования сменившей натурализм героического стиля на психологизм и моральную тревогу» (с. 72). В статье о Замятине Слоним предпринял попытку определить понятие «неореализм», опираясь на свойственные писателю «экспрессионизм» и «своеобразный имажинизм»: «Образ играет в его стиле исключительную роль» (с. 58). Слоним подчеркивал «духовную незрелость» А.Н.Толстого, способного занять «свое небольшое место в русской литературе» лишь как «мастер литературного анекдота». А.Толстой «не идейный писатель», — подчеркивал Слоним; «его старания быть обличителем, мыслителем или выполнителем социального заказа производят несколько комичное впечатление»: «Хождение по мукам», начатое им как «резко антибольшевистский роман, закончилось "1918 г.", в котором автор бормочет об экономическом материализме, о тяжелой индустрии и мировой хлебной торговле как основе крестьянских восстаний на Украине» (с. 86).

Рецензент журнала «Числа» Л.К. (Л.Кельберин) признал книгу Слонима «в общем полезной», хотя название («портреты») и не совсем удачно: «Образы поэтов и писателей не оживают, представления о каждом из них, как о личности, у читателя не складывается. Эти очерки по замыслу скорее психологические этюды, но в таком случае их автор слишком схематичен... сохранены лишь черты, так сказать, универсальные» (1933. № 9. С. 226). «Легко нарисованными эскизами» показались «Портреты советских писателей» Ходасевичу (В. 1933. 25 мая).

А.А.Ревякина

«Три любви Достоевского» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953; М., 1991). Книга вышла в английском переводе в 1955 (Лондон), затем по-французски (Париж), по-итальянски (Флоренция) и «принесла автору едва ли не самый большой успех», — пишет Олег Малевич, подчеркивая, что «именно собственный эротический опыт подсказал Марку Слониму концепцию книги» (Малевич О. Три жизни и три любви Марка Слонима // Евреи в культуре Русского зарубежья. Иерусалим, 1994. Вып. 3. С. 92). Автор книги о Ф.М.Достоевском сам пережил «три жизни», «три любви» и посвятил жене свой роман-исследование о писателе. Слоним рассказывает здесь не только о самых значительных сердечных привязанностях Достоевского, но и о трех периодах его жизни: до каторги, во время отбывания наказания и после возвращения из Сибири. В «Предисловии от автора» он формулирует цель книги: «Проследить историю отношений великого писателя к женщинам и рассказать об его увлечениях и двух браках с возможной полнотой, без стыдливых умолчаний и обычного "прихорашивания" действительности. Интерес к эротизму Достоевского и подробностям его любовных драм, удач и поражений возникает не из праздного любопытства или игры нездорового воображения. В своих романах и повестях он так взволнованно говорил о тайнах, провалах, и безумиях пола, так настойчиво выводил сластолюбцев, растлителей и развратников, начиная от Свид-

ригайлова и Ставрогина и кончая отцом Карамазовым, так рисовал "инфернальных" и грешных женщин, что совершенно естественно задать вопрос: откуда пришло к нему это исключительное знание тяжелой, порою чудовищной эротики его распаленных героев и героинь?» (М., 1991. С. 7). В книге Сломина очевидно влияние Фрейда. Любовь Достоевского, подчеркивал автор, «была нелегкая — с ее противоречиями нежности, сострадания, жажды физического владычества, боязни причинить боль и неудержимого стремления к мучительству... *Бердяев* называл его любовь "дионисиевой", потому что она разрывала на части и тело и душу» (с. 86—87). Раскрывая «сердечные и физические привязанности» Достоевского, Слоним обнаруживает в его творчестве следы бушевавших в нем чувственных бурь. Речь идет о первой жене писателя, Марье Димитриевне Исаевой; о «своевольной властительнице» Аполлинарии Прокофьевне Сусловой (впоследствии стала женой В.В.Розанова — по его признанию, она «ушибла» его своей внешностью); о второй жене Достоевского — Анне Григорьевне Сниткиной и счастливом браке с ней. Ко времени написания книги подлинную правду о двух браках Достоевского и его связи с А.Сусловой знали немногие. Анна Григорьевна «ревниво вытравляла при помощи густых полос чернил все те места в его переписке и заметках, которые казались ей нежелательными или чересчур откровенными... Биографы последовали за ней по этому пути создания иконописного лика... Только через сорок лет после смерти Достоевского началось опубликование неприкрашенных биографических материалов» (с. 9). В распоряжении исследователя оказались три тома писем писателя, воспоминания и дневники близких ему женщин, свидетельства современников. Слоним прилагает библиографию материалов, которыми руководствовался при написании исследования жизни и творчества Достоевского.

А.А.Ревякина

СМОЛЕНСКИЙ Владимир Алексеевич (1901—1961)

«Закат». Стихи 1929—1931 гг.» (Париж: Я.Поволоцкий и К°, 1931). Первый сборник произведений Смоленского пронизан темами тоски, одиночества и смерти. «Я не хочу поднять тяжелых век, / Там те же звезды, в том же мраке стынут, / Как одинок бывает человек, / Когда он Богом на земле покинут» (с. 18). Тепло встретил появление «Заката» *Г.В.Адамович*: «Стихи эти не из тех, которые чем-либо удивляют или сразу выделяются. Они скромны, сдержанны, и, так сказать, «не бьют на эффект». Но в них много прелести: надо только в эти стихи вчитаться, по выражению Блока, "вслушаться". Правда, прелесть эта очень грустная» (ИР. 1932. 6 февр. С. 14).

«В последнее время появляются поэты, которых столь же приятно читать, как трудно о них писать», — откликнулся на выход книги *П.М.Бицилли*. «Мне кажется, что Смоленский принадлежит к их числу, то есть к числу тех, чьи стихи на тему об одиночестве, о "Ничего" — не уступка моде, а подлинная поэзия» (СЗ. 1932. № 49. С. 450). Темы стихов Смоленского были характерны для его поколения, выброшенного из России в другой мир, мир изгнания и воспоминаний об оставленной стране: «Все сжечь — стихи, любовь, надежды, / Все позабыть, все потерять, / На рубище сменить одежды, / Последним из последних стать, / И беспощадно и сурово / Отвергнуть счастие свое, / Без Бога, без любви, без слова / Влачить земное бытие» (С. 21).

В.В.Леонидов

«Наедине». Стихи 1932—1938 гг. (Вторая книга стихов)» (Париж: Современные записки; Дом книги, 1938). Высоко оценил этот сборник *В.Ф.Ходасевич*, всегда тепло относившийся к Смоленскому и его творчеству: «Вторая книга его стихов, изданная «Современными записками», зовется «Наедине», и это заглавие — самое неудачное из всего, что в ней есть. Формально к нему придраться нельзя: оно покрывает содержание книги, в которой действительно много говорится об одиночестве. Но по тону (позволим себе произнести затасканное, но неплохое слово) настроения оно резко и неприятно не соответствует. «Наедине» — слово спокойное, уютное. После него ждешь таких же спокойных, уютных стихотворных раздумий, в одиночестве же Смоленского ничего этого как раз нет ни на иоту. Между заглавием и содержанием оказывается любовь, разрыв... Я очень люблю

поэзию Смоленского, и если сейчас не высказываю похвал его новому сборнику, то лишь потому, что о стихах, вошедших в «Наедине», мне много приходилось писать, когда они появлялись в журналах, и на эти короткие, но частые отзывы я истратил весь запас «комплиментов» (В. 1938. 8 июля). Напротив, *Г.В.Адамович* был более строг и использовал критику книги в своей вечной полемике с Ходасевичем: «Школа Ходасевича заметна почти повсюду. Но, научив Смоленского строить стихотворение, Ходасевич не мог научить его выбору слов, обращению с глаголами и прилагательными, короче — стилю» (ПН. 1938. 12 мая). Ряд недостатков отметил в своей рецензии и *П.М.Бицилли*: «Невнимательное отношение к прямому и точному смыслу слова, приблизительность речи, готовность пожертвовать очень многим ради рифмы, размера, иногда — «чувства». В этом общем грехе современной русской поэзии повинен, по всей вероятности, главным образом Блок (у Смоленского, во всяком случае, блоковские реминисценции на каждом шагу). Впрочем, в большей или меньшей степени это приложимо едва ли не ко всей русской поэзии после Пушкина, Баратынского, Тютчева... Дело сводится, следовательно, к тому, насколько поэт способен побороть в себе этот «прародительский» грех. Залогом этого служит, конечно, только одно: воспринимается ли, невзирая на эти недостатки, каждое данное стихотворение как поэзия, т. е. как выражение того, что в пределе невыразимо «неизъяснимо»? Производит ли оно впечатление чего-то реального, существующего, а не просто набора слов? Подводит ли оно читателя к поэту — в отличие от фабриканта, за которым мы не видим и не имеем нужды увидеть мастера? Этому требованию стихи Смоленского всецело удовлетворяют» (СЗ. 1938. № 66. С. 451—452). Более чем положительным был и отзыв *Ю.Терапиано*: «Смоленский — один из тех поэтов «эмигрантского периода», которые сразу привлекли к себе общее внимание, вызвали надежду, ожидание. Надо признать — Смоленский надежды оправдал. Его прирожденный лиризм, его индивидуальный голос выдвигают его на видное место среди современных поэтов; стихи Смоленского звучат, у него есть напряжение чувства, человечность» (Круг. 1938. Вып. 3. С. 74). В «Наедине» Смоленский снова писал об одиночестве о холоде окружающего мира: «Огромный мир, объятый мглой и сном / Где ни начала, ни конца не зная, / Мы, задыхаясь, в тесноте живем / О счастьи и бессмертии вздыхая» (с. 19).

В.В.Леонидов

«Собрание стихотворений» (Париж: Б.и., 1957). В эту последнюю прижизненную книгу стихов поэта вошли два его предшествующих сборника «Закат» (1931), «Наедине» (1938) и третья книга «Счастье», так и не вышедшая отдельным изданием. В нее включено стихотворение, ставшее впоследствии одним из самых значительных поэтических произведений русской эмиграции — «Стансы»: «Закрой глаза — в видении сонном / Восстанет твой погибший дом — / Четыре белые колонны / Над розами и над прудом. / И ласточек крыла косые / В небесный ударяют щит / А за балконом вся Россия / Как ямб торжественный звучит» (с. 118). В «Счастьи» Смоленский продолжал свои темы, сделавшие его столь популярным в русской эмиграции: одиночество, изгнание, смерть. Но появились и новые, более жизнеутверждающие мотивы: «Но верю Россия осталась / В страданьи, в мечтах и в крови, / Душа, ты сто крат умирала. / И вновь воскресала в любви» (с. 185). Высоко оценил новую книгу *В.Злобин*: «Смоленский может выдержать любую критику потому что он поэт настоящий» (В. 1957. № 70). Восторженно встретил издание этого сборника и *Ю.К.Терапиано* (Опыты. 1958. № 9).

В.В.Леонидов

«Стихи. 1957—1961: 4-я книга стихов» (Париж: Б.и., 1963). Сборник стихов Смоленского вышел уже после смерти поэта и увидел свет стараниями его вдовы Таисии Павловой. В основном все произведения, впоследствии вошедшие в книгу, были написаны во время тяжелой болезни и после операции, которую Смоленскому сделали в связи с опухолью горла: «Перерезали горло, / Бьют в несчастное сердце. / Душат бедную душу мою. / Нету рифмы на сердце, / Нету рифмы на горло, / Но я все же пою и люблю» (с. 47). «Последний, уже посмертный сборник стихов Смоленского — неподдельный человеческий документ. Это стихи, написанные уже обреченным поэ-

том, перерастают стихотворчество. Это — завещание, это слова умирающего. Последние правдивые слова о предсмертной муке, о примирении с судьбой и Богом», — писала Т.Величковская («О Владимире Смоленском» // В. 1963. № 142. С. 71).

В.В.Леонидов

СОЛОНЕВИЧ Иван Лукьянович (1891—1953)

«Россия в концлагере» (София: Изд-во Национально-трудового союза нового поколения, 1936. Т. 1-2). Одно из первых произведений «лагерной» прозы. Автор вспоминает о своем пребывании в лагерях Беломоро-Балтийского канала, куда он попал вместе с младшим братом Борисом и сыном Юрием за попытку нелегального перехода советской границы в 1933. Книга состоит из небольших глав: «Концентрационные лагеря», «Империя Гулага», «Теория всеобщего надувательства», «Допросы», «Приговор», «В пересылке», «Рабоче-крестьянская тюрьма», «Великое племя "урок"», «Лагерное крещение», «Урки в лагере» и др. Во вступлении под названием «Несколько предварительных объяснений» автор поясняет причины своего бегства из Советской России, подчеркивая, что общая тональность его очерков не определяется ощущением какой-либо личной обиды, ибо революция не отняла у него никаких капиталов, никакой недвижимости. Описания лагерной действительности перемежаются в книге с воспоминаниями о жизни на воле, которая, по его признанию, мало чем отличается от лагерной жизни. Описывая быт и нравы узников ГУЛАГа, автор подчеркивает тяжелое положение заключенных-крестьян: «С крестьянином не считаются вовсе, и никаких возможностей выкручиваться у него нет. Меня, плохо ли, хорошо ли, но все же судят. Крестьянина и расстреливают, и ссылают или вовсе без суда, или по такому суду, о котором и говорить трудно... Мужика — много, им хоть пруд пруди, и он совершенно реально находится в положении во много раз худшем, чем он был в самые худшие, в самые мрачные времена крепостного права» (с. 54).

В главе «О морали» автор, размышляя об условиях жизни, толкающих простого человека на воровство и обжуливание государства, приходит к выводу: «И я, и рабочий, и мужик отдаем себе совершенно ясный отчет в том, что государство — это отнюдь не мы, государство — это мировая революция. И что каждый украденный у нас рубль, день работы, сноп хлеба пойдут в эту бездонную прорву мировой революции: на китайскую красную армию, на английскую забастовку, на германских коммунистов, на откорм коминтерновской шпаны... Нет, государство — это не я, и не мужик, и не рабочий. Государство для нас — это совершенно внешняя сила, насильственно поставившая нас на службу совершенно чуждым нам целям. И мы от этой службы изворачиваемся, как можем» (с. 19). В главе «Ставка на сволочь» автор делает следующее заключение: «Как бы мы ни оценивали советскую систему, бесспорным кажется одно — ни одна власть в истории человечества не ставила себе таких грандиозных целей и ни одна в истории власть по дороге к своим целям не нагромоздила такого количества трупов. И при этом осталась непоколебимой» (с. 118). В заключительной части автор рассказывает об успешном бегстве из лагеря и о переходе финской границы.

Ю.И.Сохряков

«Народная монархия» (Буэнос-Айрес: Наша страна, 1951; М., 1991). Книга представляет собой попытку создания новой концепции исторического развития России. Внутренняя сила, поддерживавшая и продолжающая поддерживать русский народ, есть Православие, которое, по словам Солоневича, представляет самую оптимистическую и самую человечную религию в мире. Именно Православие, не знавшее ни инквизиций, ни индульгенций, ни сжигания еретиков, предопределило ту самую русскую терпимость к иным конфессиям, которая и позволила мирное сосуществование на территории России сотен разных племен и народностей. Утверждая вслед за Достоевским, что каждый великий народ претендует на выработку своей национальной идеи, Солоневич подчеркивает, что русская идея — это идея построения великого и многонационального содружества наций на основах Православия (с. 225). Главное, заключает Солоневич, необходимо хотя бы на время идею русской «всечеловечности», «всемирной отзывчивости»,

т. е. идею служения России человечеству, заменить другой идеей — «идеей служения самим себе» (с. 387). Без этого невозможно ни экономическое, ни культурное, ни духовное возрождение Отечества. Настаивая на необходимости создания подлинно национальной культуры, основанной на уважении к религиозной и государственной традиции, Солоневич утверждает, что русская классическая литература XIX в. не сумела отразить ни русской почвы, ни русской жизни. Психологию русского человека характеризуют «не художественные вымыслы писателей, а реальные факты исторической жизни: не Обломовы, а Дежневы, не Плюшкины, а Минины, не Колупаевы, а Строгановы, не "непротивление злу", а Суворовы, не "анархические наклонности" русского народа, а его глубочайший и широчайший во всей истории человечества государственный инстинкт» (с. 22). Русскую душу, заявляет Солоневич, никто не изучал по ее конкретным поступкам и деяниям. Ее изучали по «образам русской литературы» — по Онегиным, Маниловым, Рудиным. Не случайно в первые годы второй мировой войны немцы старательно переводили Зощенко: «Вот вам, посмотрите, какие наследники родились у лишних и босых людей! Сатира Зощенко в этом смысле есть не сатира, не карикатура и даже не совсем анекдот, это просто издевательство» (с. 159). Русская классика, по словам Солоневича, подарила миру ряд выразительных типов, среди которых «лишние» и «бедные» люди, «идиоты», «босяки», «подпольные парадоксалисты» и «кающиеся дворяне». Все это свидетельствует, что литература наша отразила «много слабостей России», но мимо «настоящей русской жизни она прошла совсем стороной. Ни нашего государственного строительства, ни нашей военной мощи, ни наших организационных талантов, ни наших беспримерных в истории человечества воли, настойчивости и упорства — ничего этого наша литература не заметила вовсе» (с. 165). «"Тараканьи странствования", "бродячая монгольская кровь" (горьковская формулировочка), любовь к страданию, отсутствие государственной идеи, обломовы и каратаевы — пустое место. Природа же, как известно, не терпит пустоты. Немцы и поперли на пустое место, указанное им русской общественной мыслью... Вот и попер Фриц завоевывать зощенковских наследников, чеховских "лишних" людей. И напоролся на русских, никакой литературой в мире не предусмотренных. Я видел этого фрица за все годы войны. Я должен отдать ему справедливость: он был не столько обижен, сколько изумлен: позвольте, как же это так — так о чем же нам сто лет подряд писали и говорили, так как же так вышло, так где же эти босые и лишние люди?» (с. 160). Русская литература — это «почти единственное, что Запад знал о России», другие страны Запад знал лучше, и судьбы других стран никто не пытался объяснить поведением их литературных героев. Писатели и герои, по мнению Солоневича, — это одно, а судьба страны и ее народа в реальности — это совершенно иное. И потому нельзя вершить государственное строительство, исходя из утопических идей «Города солнца» или «Утопии». Отвечая на вопрос, как могло случиться, что литература наша не отразила реальной российской жизни, Солоневич обращается к эпохе Петра Первого. Именно тогда образовалась огромная пропасть между простым народом и дворянством. Именно тогда в буквальном и переносном смысле был утерян общий язык со страной. И доказательство тому в русской литературе долго искать не надо. Достаточно вспомнить «Войну и мир» Толстого: целые страницы по-французски — это не прихоть и не манерничание писателя, это язык великосветских салонов Москвы и Петербурга, за которыми тянулась губернская знать, а за ними и все остальные. Русский язык был оставлен в пользование «черни». Однако совестливость как одна из главных черт русского национального характера, осталась в дворянстве. Отсюда и тип «кающегося дворянина» в русской литературе. Ни в какой другой стране кающихся дворян не существовало: не каялся ни польский шляхтич, ни прусский юнкер, ни французский виконт. Русская дворянская литература, возникшая, по словам Солоневича, в эпоху национального раздвоения, свидетельствует о глубочайшей пропасти между «пописывающим барином» и «попахивающим мужиком».

Ю.И.Сохряков

СТЕПУН Федор Августович (1884—1965)

«Жизнь и творчество: Сборник статей» (Берлин: Обелиск, 1923). В книгу вошло предисловие и 5 работ: «Немецкий романтизм и русское славянофильство» (РМ. 1910. № 3), «Трагедия творчества (Фридрих Шлегель)» (Логос. 1910. № 1), «Трагедия мистического сознания» (Логос. 1911—12. № 2 и 3), «Жизнь и творчество» (Логос. 1913. № 3 и 4), «Освальд Шпенглер и закат Европы» (предисл. к сб. М., 1922). На нее сразу же откликнулся в рецензии Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*), по мнению которого автор в своей книге «не только излагает родственные ему по духу творения романтиков и мистиков, но на основе романтизма строит и собственное философское миросозерцание. Он делает это по-своему обыкновению талантливо и глубоко, в словах, часто поражающих своей яркой и неожиданной картинностью, иногда переходящей в вычурность». Говоря об основной авторской установке, критик замечает: «Как и романтики, Ф.А.Степун одушевлен стремлением «перестать говорить о жизни, а сказать ее самое»; и кажется ему, что как раз в наше время сильна тоска по такой жизненной и целостной, конкретной и синтетической философии... В связи с тем что для Степуна безнадежна попытка всецело ввести жизнь в поле зрения логики и конкретная сущность жизни ускользает от нашего "логического жеста" ... он особенное значение придает мистической интуиции, творчеству, искусству. Именно последнее не только предчувствует абсолютное единство жизни, но даже и осуществляет его... И мысли, и слова, посвященные Ф.А.Степуном искусству, являются наиболее проникновенными и ценными во всей его книжке, которая и сама... похожа на художественное произведение — высокого, торжественного, налета риторизма не чуждого стиля» (Руль. 1923. 14 окт.). П.Прокофьев (*Д.Чижевский*) в своей рецензии разбирает философскую концепцию автора: по его утверждению, «со страниц "Жизни и творчества" на нас глядят живые облики реальных лиц: лишь в первом очерке перед нами лик славянофильства — портрет коллективный, собирательный; далее следуют Ф.Шлегель, Р.М.Рильке, Шпенглер, сам автор (мы не ошибемся, если будем считать центральную статью Степуна философским автопортретом)» (СЗ. 1926. № 28. С. 496). Чижевский отмечает, что, избрав форму «очерков-портретов», автор «уходит к той глубине, на которой еще жива всеохватывающая целостность, — к религиозности, искусству и "переживанию"» (с. 496). Эта целостность достигается в «субъективных глубинах переживаний», сливающих в себе и религиозное, и эстетическое. Только в этом ядре личности дано подлинное всеединство, каким никогда не может быть и стать никакое объективированное, «"предметное" единство». По мысли критика, философская концепция Степуна есть не что иное, как «по-новому оформленная, в понятиях и философски проявленная романтика» (там же), однако Чижевский убежден, что «максимализм притязаний и замыслов подрывает всякую возможность творчески-активного отношения к действительности, — всегда умаляющей и искажающей Абсолютное», и потому отмечает, что «вывести романтику из этого тупика — это (может быть, и не поставленная автором сознательно, но несомненно, основная) тема философской работы Степуна... Степун пытается разрешить эту задачу на двух различных путях — теоретическом и практическом» (с. 497). Чижевский признает, что «Степуну удалось уловить в понятиях много из глубоких и существенных черт романтики, из "вечного" в ней. В этом смысле характеристика Ф.Шлегеля является прямо классической и непревзойденной в литературе. Существенность романтики для специфически "русских" проблем показывает сам автор в очерке, посвященном славянофильству» (с. 499).

М.Г.Павловец

«Основные проблемы театра» (Берлин: Слово, 1923). В состав книги вошли три фрагмента: «Природа актерской души (о мещанстве, мистицизме и артистизме)» — впервые в журнале Российской академии художественных наук в 1923 (Искусство. М., 1923. № 1); «Основные типы актерского творчества (имитаторы, изобразители, воплотители и импровизаторы)»; «Театр будущего (трагедия и современность)» — впервые: Шиповник. Сборники литературы и искусства. № 1 / Под ред. Ф.Степуна. М., 1922. В предисловии Степун указывал, что книга является результатом его практического участия в режиссуре и преподавания философии театра в ряде театральных студий Москвы. Он подчеркивал также, что

«Основные проблемы театра» — это «не три статьи, собранные в одну книгу, но книга, написанная в форме трех статей, связанных между собой единством темы и общностью построения» (с. 6). В книге о театре, как и в предшествовавшей ей работе «Жизнь и творчество», Степун выступает приверженцем философии жизни. Исходными для автора являются представления, согласно которым тайна личности — «тайна всегда индивидуального примирения единодушия и многодушия» (с. 19). Он выделяет три основных душевных склада — мещанство, мистицизм, артистизм — и рассматривает их как три разные формы примирения единодушия и многодушия. В отличие от мещанства и мистицизма, где противостояние единодушия и многодушия завершается победой единодушия, «артистизм всецело покоится на равномерном утверждении в душе человека обоих полюсов, на утверждении человека и как рассыпающегося богатства, и как строящегося единства» (с. 26). Автор определяет артистизм как «своеобразнейший душевный строй патетического утверждения в груди человека всех взрывающих ее противоречий» (с. 26), как «предельное утверждение многодушия, ибо артистизм, по его словам, — утверждение единодушия не как победы одной души над всеми и не как уравнения всех душ путем приведения их к какому-то общему знаменателю, но как объединения их в эстетически совершенной картине борьбы» (с. 28—29).

Писавшие об «Основных проблемах театра» отмечали целостность книги («общность настроения и тона»), указывали, что «она полна глубоких и волнующих мыслей». Однако многое казалось спорным. Б.Каменецкий (*Ю.Айхенвальд*) обвинял автора «Основных проблем театра» в неуважительном отношении к повседневности, к обыденности, к будням. Для критика была неприемлема предложенная Степуном оценка эпохи мировой войны и революции как «дара благосклонной судьбы». «И благосклонна ли судьба, пославшая современникам такое время, — об этом надо бы справиться у его жертв, у тех, кто погиб от него. Судить о революции имеют право лишь те, кто от нее умер. На их угол зрения должны становиться живые, выжившие, не утонувшие в ее кровавых волнах Иначе, безопасно восхваляя ее, мы можем впасть в бессовестность и кощунство» (Руль. 1923. 24 июня). Критик, в отличие от автора «Основных проблем театра», не считал революцию откровением, полагал, что «наша революция в существе ничего нового нам не показала». Другой рецензент газеты «Руль», печатавшийся под псевдонимом Алек, не входя в разбор философских построений Степуна, подчеркивал, «что крайний субъективизм автора приводит иногда к противоречиям». Критик находил интересным предпринятое Степуном разделение артистов по группам в зависимости от творческой фантазии и дара перевоплощения (имитаторы, изобразители, воплотители, импровизаторы), но тут же замечал: «Вследствие того что в основе классификации лежит психологическое учение о природе артистических переживаний, не совсем точным является разделение артистов на изобразителей и воплотителей по функциям самосозерцания и самозабвения» (Руль. 1923. 1 июля). В том, что книга «проникнута чрезвычайно определенным умонастроением», Б.Шлецер видел ее достоинство; но именно это умонастроение, главными чертами которого, по его мнению, являются «морализм» и «ирреализм», вызывали у него желание спорить и протестовать (СЗ. 1923. № 17. С. 494). Это желание усиливал тот факт, что, как замечал рецензент, «строй мысли, который отражается в книге Степуна, является доминирующим в русской философской литературе («Софийцы» всех оттенков) и звучит настолько громко, что создает впечатление, будто ничего другого уже и нет, будто именно в нем, в этом строе, нашел свое подлинное своеобразное выражение русский дух, будто здесь именно и явлено наконец лицо его и сказано то слово, которое мы призваны произнесть» (там же). Шлецер упрекал Степуна в субъективизме, схематизме, в пренебрежении к действительности, в неспособности ориентироваться в реальности. Реалистам «в том смысле, в каком можно применить выражение это к Гете, к Ницше, к Монтеню», автор рецензии противопоставлял романтика Степуна, находившегося «во власти Шиллера и его этического и эстетического идеализма» (с. 496).

Т.Н.Фоминых

«Николай Переслегин» (Париж: Современные записки, 1929; Томск, 1997). Впервые: СЗ. 1923—25. № 14-18, 20-22, 25. Роман построен в форме писем героя, молодого философа Николай Переслегина, к его возлюбленной Наташе: герой недавно похоронил свою жену, страдавшую тяжелым душевным недугом, в обострении которого, вольно или невольно, он сам был отчасти виновен. Утешение Переслегин находит в переписке с Наташей, женой его друга Алексея, брата покойной супруги Николая.

М.Л.Гофман (Руль. 1929. 15 мая) дал роману осторожную оценку: «Роман Степуна читается трудно, поспешим тут же оговориться — эта трудность не является недостатком романа и не должна быть поставлена в вину автору; другое дело длинноты — в них повинен автор». Говоря о главном герое произведения, критик отмечает, что автор «наделяет своего героя способностью быть человеком «с себе самому чужими глазами», невероятно жадными и самостоятельно живущими у него во лбу; другая особенность Переслегина — такая склонность его к самоанализу, которая заставляет забывать даже о толстовском самоанализе... В Переслегине чрезмерна сознательность, чрезмерно знание своего и чуждого чувства, чрезмерна память... и чрезмерна искренность, являющаяся болезненною страстью-пороком, потому что эта страсть жестоко разрушает вокруг себя все живое». По мнению Гофмана, автору не удалась сама форма романа в письмах: «Так, как пишет свои письма Николай Переслегин, можно писать только о прошлом, а не о текущем, настоящем или при неизвестности будущего». Более резкой была оценка романа *К.Зайцевым* (Россия и славянство. 1929. 1 июня): соглашаясь с Гофманом в том, что «письма лишены эпистолярной убедительности», он утверждает: «Автор умен и наблюдателен, но он не художник. В нем нет фантазии, нет творческой силы». Говоря о том, что «ценность романа — во множестве интересных, иногда прекрасно высказанных мыслей и психологических наблюдений, щедро разбросанных в книге», критик тем не менее считает: «Мысли Степуна иногда и блестящи и глубоки как таковые, но они служат как-то отдельно от их автора. Они не связаны единством мировоззрения». Особое неприятие у Зайцева вызывает нравственная позиция центрального героя романа: «Играя в жизнь, Переслегин чувствует себя "единственным", а весь мир своей собственностью. Он — сверхчеловек, презирающий "обыкновенных" людей, господствующий над ними. Нет для него внутренних сдержек, нет ощущения ценности других людей, даже самых близких... Откровенность его приобретает характер бесстыдства. Бог, бессмертие и прочее — лишь слова, прикрывающие весьма земную и плотскую философию, горизонт которой ограничивается конкретными целями конкретных тяготений переслегинской сущности».

Г.Адамович (ПН. 1929. 29 авг.), избегая категоричности в суждениях, тем не менее в своих оценках совпадает с предыдущими критиками: он признает, что достоинства романа — не в его художественности, но в рассуждениях главного героя, отмечает недостатки стиля романиста. По мысли Адамовича, роман в значительной степени автобиографичен, между автором и его героем дистанция невелика. Адамович смыкается с Зайцевым и отчасти с Гофманом в убеждении, что рассуждения Переслегина оторваны от нравственного чувства героя: «Это — книга очень богатая, щедрая на мысли до расточительности... Но Мысли Николая Переслегина, чего бы они ни касались и как бы находчивы ни были, не оставят следа ни в душе, ни в сознании... И не в том только беда, что они неотчетливы, — они неосновательны, вернее, безосновательны, то есть беспричинны, лишены внутреннего оправдания, связи с совестью и сердцем... Вся книга оставляет смутное двойственное впечатление: и глубоко, и пусто, и очень умно, и очень поверхностно».

М.Г.Павловец

«Бывшее и несбывшееся» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. Т. 1-2; Лондон, 1990; М.; СПб., 1995). Два главных образа выделяли критики в этой книге воспоминаний: образ матери и образ России. *Ю.Иваск*, сравнивает образ матери с «Путешествием Глеба» *Б.Зайцева* и с «Другими берегами» *В.Набокова*, хотя и замечает, что так называемые «художественные средства» этих весьма различных писателей не имеют друг с другом ничего общего и неравноценны, однако «своеобразной остается их чисто художественная и внехудожественная живая реальность (которую худож-

ник обнаруживает, даже вымышляет, но из чего-то ведь, а не из ничего, ибо он не Бог)» (Опыты. 1956. № 6. С. 103). Повествователь в книге — фаталист. Его главный философский вывод — «Жизнь не от нас зависит», однако он еще и оптимист и воспринимает жизнь как радостный светлый дар. Смысл произошедших в России исторических изменений он видел в следующем: «В России марксизм победил... не как отвлеченная философская доктрина, но как захватившая народную душу лжевера. Задача русской интеллигенции — распутать эту путаницу. Верить надо в Бога, а не в Карла Маркса; марксистским же анализом исторических грехов капиталистического строя надо пользоваться для построения свободолюбивого социалистического общества» («Бывшее и несбывшееся». 1995. С. 620). На страницах книги появляются разные люди, в том числе и писатели. *Н.А.Бердяев* и *А.Белый* для Степуна — люди, обменявшие корни на крылья, *Алексей Толстой* удостоился противоположных оценок: «...премированный экземпляр животноводческой выставки, глазастый чувственник». Иваск заключает: «Образов России у нас — немало, и каких! — Волшебно-художественных, гениальных, хотя и не исчерпывающих. Один из таких образов удалось создать Степуну — не столько в плане философском, хотя он много и философствует, а в плане художественном, в манере иногда очень близкой бунинской, но и очень от последней отличающейся, и не только качественно. Разные они и по духу, по натуре: у *Бунина* жизнелюбия было не меньше, чем у Степуна, но еще была у него великая тоска, жажда чего-то абсолютного, словами невыразимого и не поддающегося нейтрализации в философских терминах» (с. 105). Последние сцены книги, завершенной 20 декабря 1948, — воспоминания Степуна об отъезде. Сразу вслед за этими искренними и печальными воспоминаниями — размышления над судьбой своего эмигрантского поколения: «Вернется ли кто-либо из нас... на родину — сказать трудно. Еще труднее сказать, какою вернувшиеся увидят ее. Хотя мы только то и делали, что трудились над изучением России, над разгадкой большевистской революции, мы этой загадки все еще не разгадали... В голове у нас все ясно, а перед глазами мрак. За последние годы из этого мрака вышли нам навстречу новые, взращенные уже Советской Россией люди. Будем надеяться, что они, если мы только не оттолкнем их от себя и поможем им преодолеть свою «окопную» психологию, помогут нам разгадать страшный облик породившей и воспитавшей их России» (с. 628).

Б.А.Ланин

«Встречи» (Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей Мюнхена, 1962; М., 1998) — книга статей. В предисловии ее автор определил принцип отбора статей: «Предлагаемые читателю страницы представляют собою если не обычный сборник разнохарактерных, мало чем друг с другом связанных статей, то все же и не целостно задуманную и в сравнительно короткое время написанную работу, а ряд тематически перекликающихся друг с другом статей, которые писались на протяжении почти что сорока лет... Статьи писались по разным поводам, перепечатываю я их почти без изменений» (с. 5). Издание включило в себя 9 работ Степуна: «Миросозерцание Достоевского», «"Бесы" и большевистская революция» (сб. «Судьбы России», Нью-Йорк, 1957), «Религиозная трагедия Льва Толстого» (Мосты. 1961. № 6), «*Иван Бунин*» (СЗ. 1934. № 54), «По поводу "Митиной любви"» (СЗ. 1926. № 27), «*Борис Константинович Зайцев* — к его восьмидесятилетию» (Мосты. 1961. № 7), «*Вячеслав Иванов*» (СЗ. 1936. № 62), «Памяти *Андрея Белого*» (СЗ. 1934. № 56), «Советская и эмигрантская литература 20-х годов» (СЗ. 1925. № 23). Говоря о мотивах, которые двигали им при создании этой книги, автор поясняет: «Все, что я написал, в естественной для меня лирическо-психологической плоскости, может быть, как мне кажется, легко переведено в плоскость более объективную, можно сказать, социологическую — и этим раскрыть молодым писателям то, как жили, писали, читали друг друга и относились друг к другу их старшие собратья» (с. 10).

Книга доброжелательно были встречена критиками. Общую характеристику «Встречам» дал *Ю.Иваск* (НЖ. 1963. № 74): «Это только отчасти — воспоминания; и отчасти — литературная критика. Объединяющая все эти "встречи" внутренняя тема и основная ее реалия — память» (с. 289). Говоря о писательской манере автора, критик отмечает: «Степун — русский и православ-

ный вариант "гетевского" человека, который всю свою жизнь писал свои "Dichtung und Wahrheit" <"Поэзия и правда" (нем.)> на языке очень своеобразном, выразительном, совмещающем обороты книжные с живостью разговорной речи... Его стиль совмещает "худощавую" (по выражению Гоголя) германо-философскую терминологию с веселым русским балагурством» (с. 290). Особенно Иваск отмечает в книге главы, посвященные современникам автора — А.Белому, Вяч. Иванову, Б.Зайцеву, а также две статьи о И.Бунине: по мысли рецензента, «Степун стремится уяснить, осмыслить то, что Бунин подслушал у природы не только в плане физическом, но и в плане метафизическом, в "Жизни Арсеньева" или в "Митиной любви"» (с. 290). Некоторые возражения у критика вызывает статья «Религиозная трагедия Льва Толстого»: по его словам, автора «отталкивает рационализм и морализм Толстого-проповедника. Именно поэтому он, как мне кажется, слишком увлекается спором с Толстым и очень уж легко разбивает его доводы. О толстовском "тайновидении плоти" он только упоминает» (с. 291). Свою рецензию Иваск резюмирует: «Степун, философ-художник, не любит систематизировать, не любит поучать, но всегда вдохновляет живыми образами, идеями, проблемами» (с. 292). К.Померанцев (Мосты. 1963. № 10) также весьма высоко оценивает «Встречи»: «Степуну удалось встретиться с теми, о ком он пишет, — с Достоевским, Толстым, Буниным, Зайцевым, Вячеславом Ивановым, Белым, Леоновым — на действительно «высшем уровне», так захватывающе интересна, так по-особенному нова его книга, несмотря на то, что пишет он о как бы всем известных писателях и всем известных вещах» (с. 412). Отметив главу «Памяти Андрея Белого» как «новое слово об этом поэте и писателе» (с. 314), критик затем приводит несколько выдержек из разных статей, составивших эту книгу, которые, по его мнению, дают наилучшее представление о ее содержании и о подходе автора. *В.Варшавский* первым откликнувшийся на появление «Встреч», в основном в своей рецензии (НЖ. 1962. № 70) сосредоточился на изложении и комментированном анализе первых трех глав книги, не во всем соглашаясь с ее автором. Так, по мнению критика, «религиозная трагедия Толстого вряд ли объяснима только тем, что его разум не мог принять догматов церковного вероучения» (с. 134). Однако в целом его оценка книги также довольно высока: «Уже давно не было такой живой, волнующей, и я бы сказал, с новыми мыслями русской книги. За ней чувствуется человек доброй воли, с кем возможен диалог и кому стоит задавать вопросы о том, как нам нужно смотреть на человеческое дело на земле» (с. 134).

М.Г.Павловец

СТРУВЕ Глеб Петрович (1898—1985)

«Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956; 2-е изд. испр. и доп. Париж, 1984; 3-е изд. Париж; М., 1996. Краткий биографический словарь русского зарубежья / Р.И.Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю.Лаппо-Данилевский) — первая монография по истории литературы русского зарубежья, которой предшествовали многочисленные статьи и рецензии Струве в газетах «Возрождение», «Россия», «Россия и славянство» и др., а также книги на английском языке (1935, 1944, 1951) по истории советской литературы. В предисловии к своей книги Струве пишет: «Зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, которая — придет время — вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежом России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские» (с. 7). Определяя задачи книги, Струве отмечал: «Основная часть книги посвящена развитию зарубежной литературы между 1920 и 1939 гг. Война, несомненно, провела какую-то историческую грань в этом развитии, и к довоенному периоду можно уже подходить более или менее исторически. Такой подход к послевоенному периоду, к текущей современности был бы невозможен» (с. 11).

Книга состоит из двух частей и послесловия. В первой части «Становление зарубежной литературы (1920—1924)» рассмотрены крупнейшие журналы («Смена вех», «Новая русская книга», «Грядущая Рос-

сия», «Современные записки», «Русская мысль», «Воля России», «Благонамеренный», «Версты» и др.), творчество прозаиков старшего поколения (*Бунин, Мережковский, Шмелев, Куприн, Зайцев, Ремизов, А.Толстой, Тэффи, Алданов, Осоргин* и др.), произведения поэтов старшего поколения (*Бальмонт, Гиппиус, Вяч. Иванов, Ходасевич, Цветаева* и др.), а также критика, литературоведение, философская проза и публицистика. Во второй части «Зарубежная литература самоопределяется (1925—1939 гг.)» представлена общая характеристика периода, писательские организации и издательства, полемика о зарубежной литературе, особенно о молодой эмигрантской литературе, журналы «Числа», «Встречи», «Русские записки» и др. Из молодых прозаиков отдельные разделы посвящены *Набокову*-Сирину, *Берберовой, Газданову, Яновскому, Фельзену, Шаршуну, Варшавскому* и др. Среди молодых парижских поэтов внимание исследователя привлекают *Червинская, Штейгер, Присманова, Поплавский, Кнут, Смоленский, Туроверов* и др. Охарактеризован пражский «Скит поэтов», берлинские поэты, а также поэты из Белграда, Варшавы, Прибалтики, Америки, с Дальнего Востока. В кратком послесловии говорится о русской зарубежной литературе во время второй мировой войны и ее эмиграции за океан.

Рецензируя труд Струве, Н.Андреев отмечал, что такая книга необходима эмиграции прежде всего для «самосознания», для понимания уже пройденных ею путей, для возобновления «на экране памяти» хотя бы некоторых этапов ее прошлого, дел и свершений хотя бы некоторых из ее представителей, — в первую очередь тех, кто и «в прекрасном далеке» от России убежденно сохранял и развивал основу национального бытия — живую художественную речь, творческое русское слово. Андреев ценит объективность Струве в описании литературных событий. «Автор приложил немало усилий, чтобы как можно шире охватить огромный материал, относящийся к теме, чтобы как можно точнее его классифицировать, излагая важнейшее» (Грани. 1957. № 33. С. 175). М.Карпович писал: «В некоторых уже появившихся отзывах о книге Г.П.Струве значительное место занимали указания на неполноту его обзора эмигрантской литературы. Я готов ему сделать противоположный упрек — в том, что он стремился включить в него слишком много» (НЖ. 1956. № 46. С. 252). Иногда Струве говорит о журналах или воспоминаниях, к художественной литературе отношения не имеющих, таких как воспоминания В.Н.Коковцева или П.Н.Милюкова. Вместе с тем Карпович высоко оценивает книгу как «опыт исторического обзора» эмигрантской литературы. *Ю.Иваск* писал о Струве и его книге: «Он творит свою легенду о зарубежной литературе, но вместе с тем остается исследователем и с большой объективностью передает чуждые и даже враждебные ему критические суждения. Недостатки в книге можно найти, но я уверен в том, что и самые привередливые критики будут постоянно ею пользоваться» (Опыты. 1956. № 7. С. 106).

А.Н.

СУМБАТОВ Василий Александрович (1893—1977)

«Стихотворения» (Мюнхен: Град Китеж, 1922). Книга князя Сумбатова включает лирические стихотворения различных жанров и тематики, написанные им в отрочестве (начал писать стихи с 12 лет), в юности и в период первой мировой войны, участником которой он являлся в 1914—1916, а также поэму «Без Христа» — с эпиграфом из «Двенадцати» А.Блока. В заметке под псевдонимом Антар *А.М.Ренников* писал, что в книге «вылилась бесконечная тоска по покинутой, страдающей родине, духовная боль о ее муках, молитвы о ее возрождении и мечты неясные, но дорогие сердцу о ее прошлом, утраченном ею довольстве и покое» (Новое время. 1922. 8 нояб.). Рецензент подчеркнул, что «автор — любящий Россию русский человек, который всегда, в каком бы чудном краю он ни был, будет думать о родной, русской земле...» (там же). В поэме критик отметил много правдивого, но критиковал за то, что слог и содержание «слишком прозаичны, слишком резки», и сетовал: «зачем повторять в стихах грубые выражения митингов» (там же). Объясняя включение сниженной лексики в поэму «Двенадцать» тем, что оставшийся в пролетарской стране Блок «подделывался под вкус и психологию окружавших его» (там же), Ренников выразил недоумение по по-

воду вульгаризмов в поэме, созданной в эмиграции. Между тем Сумбатов вслед за Блоком стремился передать дух эпохи, ее нравственно-психологическое состояние. В поле его зрения и настроения воюющих солдат и офицеров, и деятельность революционеров, которые восприняты человеком из толпы как «лихие люди», и грубое самодовольство новых властителей, и споры на религиозные темы, которым сопутствует расправа над священником, пришедшим помолиться над телами офицеров, убитых солдатами. Фронт первой мировой войны и революционная Москва составляют географическое пространство поэмы. Историческая достоверность достигается благодаря элементам явной и скрытой театрализации, экспрессивным речевым характеристикам. Просторечия и политические термины эпохи, толкование новых понятий через призму привычного, традиционного, — все в состоянии брожения, на всем отпечаток духовной гибели. Автор в поэме — защитник законности, субординации в армии, но за кипящим речевым морем, как и Блоку, *А.Белому*, М.Волошину, — открывается ему Христос. В статье «По поводу одной книжки стихов», опубликованной в «Новом времени» в 1927 за подписью Б.Н., критик писал о мюнхенском издании: «Мне совершенно ясно, что перед нами поэт, настоящий поэт Божьей милостью, а к тому же художник, мастер своего дела» (Новое время. 1922. 16 сент.). В статье отмечены стихи, полные любви к родине, резкими штрихами рисующие «происходящие в России ужасы», обращается внимание на разнообразие метров, наличие смешанных размеров, придающих стиху «особую прелесть и характер новизны», богатство и точность рифм, удачные аллитерации и другие достоинства техники, не заслоняющие основного и главного: «повсюду у него разлито теплое и задушеное чувство, в особенности когда он говорит о родине или затрагивает религиозные темы; его описания природы удивительно верны; язык образный, картинный, кстати — грамматически вполне правильный, чистый...» (там же). Псевдоним Б.Н., как следует из письма Сумбатова из Рима от 29 (16) сентября 1927 (РГАЛИ. Ф. 2294. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 3—3об.), принадлежал И.А.Персиани, принимавшему участие в подготовке книжки к печати. Поэт писал: «Все похвалы технике стиха и чистоте языка целиком должны быть отнесены на счет самого И.А.Персиани и затем профессора Е.Ф.Шмурло и герцога Г.Н.Лейхтенбергского, так как сей триумвират в процессе моего творчества изображал огонь, воду и медные трубы» (там же). Автор сам видел недостатки некоторых стихотворений и с известной долей юмора сознавался: «А я очень согласен со Шмурло, что большую часть напечатанного сборника не следовало печатать... Надо будет во втором томе поместить сообщение, что первый родился уродцем по вине акушеров, а не "роженца" (ведь от роженицы мужской род будет "роженец?"» (Там же. Л. 24—24об.). Шутливое признание не распространялось на все содержание книги. «Вот стихотворения, которые я считаю лучшими в «Первом томе» (по порядку следования в книге). Книга жизни (стр. 26), Откровение (27), Вдохновение (29), В чаще (41), Вечерняя баллада (44), Былое (45), Осеннее (46), Море и луна (51), Утренняя молитва (52), В камышах (59), В феврале (61) и Отдых (127). Из лучших лучшими считаю подчеркнутые» (Там же. Л. 44 об.), — писал Сумбатов другу. В поэме «Без Христа» он выделял как удачные «некоторые октавы» — и «заключительную часть» (там же).

Л.Ф.Алексеева

«Прозрачная тьма: Стихи разных лет» (Ливорно: Б.и., 1969) — сборник стихотворений, написанных, главным образом, в 1957—1969. Название книги обусловлено биографическим фактом: у Сумбатова только один глаз был зрячим, в 1964 этот глаз прооперировали; зрение и до операции, и после было весьма слабым. Однако, утверждает поэт в стихах сборника, эти испытания не воспрепятствовали обострению внутреннего художнического зрения. Книжка целиком и отдельные стихотворения в ней посвящены жене Елене Николаевне, ко времени выхода книги уже покойной. Стихотворение «Ангел» написано, когда она была жива, в нем благодарность верной помощнице: «Не своими глазами читаю / И пишу не своею рукой»; «И под благостным этим покровом / Дух мой новым познаньем расцвел» (с. 5). Об этом стихотворении критик Я.Н.Горбов писал: «Для того, чтобы сказать то, что в этих строках сказано, нужен такой запас духовной и душевной силы, такая непоколебимая вера, что всякому

прочитавшему "Ангела" остается лишь смиренно и сосредоточенно преклониться» (В. 1969. № 215. С. 141). Рецензент подчеркнул отчетливо проявленную в стихах личность поэта: «Везде он остается самим собой: ясным, точным, чуждым ухищрений, и не только к "авангарду" непричастным, но верным собственному определению сущности поэтического творчества...» (Там же. С. 142). Эмигрантство наложило отпечаток на художественный мир поэта, но не исчерпывает его сути, как заметил рецензент: «Оставшийся, несмотря на долгое изгнание, на годы, проведенные в Италии, в Риме, глубоко русским, он уделяет, конечно, много внимания всему, что память бережно сохранила о родных краях; но рядом с этим находим и "Образы Италии", — и одно другому не только не противоречит, но с этим другим гармонически сочетается. И тут можно себе дать отчет в том, что автор по-настоящему поэт, что только тогда он решает заговорить, когда ему "сама поэзия" приоткрывает тайны» (Там же. С. 143). Э.И.Боброва обратила внимание на исполненное глубокого символического значения название книги и ее сильное просветляющее воздействие: «Преодолев окружающую его тьму настолько, что она стала для него прозрачной, поэт и нас лишил ее угрозы, ...и мы с радостным изумлением читаем: "...Кого любил — люблю сильней / И никого не ненавижу"» (Современник. 1971. № 22-23. С. 158). Критика восхищают многие стихотворения («Два моста», «Полвека рядом», «Родина» и др.), отдельные поэтические строчки; ее поражает наполненность светом, «мужская сдержанность», но такая, что от нее «закипают глаза, а при чтении вслух срывается голос» (Там же. С. 159). В стихах Сумбатова «читатель найдет высокий взлет мысли, смелый размах кисти художника и редкую глубину искреннего чувства» (там же).

Л.Ф.Алексеева

СУРГУЧЕВ Илья Дмитриевич (1881—1956)

«Эмигрантские рассказы» (Париж: Возрождение, [1927]) — первая книга писателя, изданная в эмиграции, была составлена из произведений разных жанров. В нее вошли впервые появившиеся на страницах журнала «Жар-Птица» (1922. № 8) прозаические миниатюры «Мышь в шкафу», «Шерстяные чулки», «Плащаница», «В Галатских переулках», «Что такое совесть?», драматические сценки «Пять минут» и «Троицын день», опубликованные в 1926 в журнале «Ухват», пьеса «Реки Вавилонские», до этого уже поставленная Русским камерным театром в Праге и напечатанная в журнале «Современные записки» (1922. № 11), и рассказы, часть которых публиковалась в «Возрождении», «Перезвонах» и «Златоцвете». Именно поэтому название книги скорее было связано не с принципом подбора произведений, а с мироощущением автора, повествователя — эмигранта, рассказывающего о том, что он видит, чувствует, переживает. Все время, даже когда действие, как в рассказе «Любовь», происходит до революции, определяющим остается «эмигрантское» сознание рассказчика, ни на секунду не забывающего о своем беженском положении. Это не просто тоска по родине, по утерянному, по разрушенному; прежде всего это сознание собственной чуждости, случайности — те города, те страны, тот мир, где живет повествователь, не нужны ему, и он не нужен им. «Есть в ней драматизм и грусть воспоминаний, и милый юмор, и значительные встречи людей, тоска по родине, отрывки запоминающихся биографий, — писал, представляя книгу, *Ю.Айхенвальд*. — "Эмигрантские рассказы" Ильи Сургучева от Крыма и до Константинополя, от Франции и до Италии расстилают полотно своих картин и картинок. Они написаны, по большей части, приятными красками и в самом деле проникнуты тою печалью, которой не может не веять от эмигрантского жития» (Руль. 1927. 18 мая). Даже когда Сургучев не пишет о России, ее образ незримо присутствует и в душе героя, и в образной системе повествования. Реальность обретает смысл лишь благодаря воображению, связывающему ее с Россией. Автор любуется «облаками, плывущими на Россию» (с. 11), «пароходами, плывущими в Россию» (с. 16). Факт сам по себе маловажен; Сургучев передает особое — «эмигрантское» — восприятие факта. Он не просто задает вопрос: «Кто же, какой терпеливый и талантливый художник слова оживит и воскресит из мертвых мою далекую, такую прекрасную — самую прекрасную землю, — мою

родину?» (с. 36), но видит своей задачей стать именно таким художником. То и дело из Константинополя или из Парижа переносится герой мыслями на родину, вспоминает каждую деталь, каждую мелочь, что хранит память: «морозные снежные поля, особенный отблеск зимних звезд над Россией, отполированные следы полозьев, скрип входных дверей Александринского Театра» (с. 21—22). В своей рецензии *Г.Адамович* подчеркивал, как «невыносимо комичен поэтический пафос» автора, вспоминающего, мечтающего и тоскующего «просто-напросто о прежнем приятном существовании».

Будущее и прошлое для повествования и многих его героев есть одно и то же. Утверждавший всегда в своих произведениях безусловность «живой жизни», в эмиграции Сургучев продолжает мыслить и чувствовать так же, хотя теперь многие суждения приобретают парадоксальный характер, а сам автор словно ищет выход из этого парадокса: «Хочется помечтать о прошлом. Впрочем, это неверно. О прошлом не мечтают. О прошлом вспоминают» (с. 71). Быт для писателя есть некая материальная форма претворения духа; и именно это имел в виду *К.Зайцев*, назвав статью о книге Сургучева в «Возрождении» «Поэт эмигрантского быта» (1927. 5 мая). «Нас с Россией связывает — и быть может, сильнее, чем когда-нибудь! — мистическая связь, но житейского общения с подъяремной Россией мы лишены. И для русского зарубежного писателя возникает вопрос: чем жить, чем питаться, чем дышать? — подчеркивал критик. — И.Д.Сургучев решил этот вопрос со всей простотой и непосредственностью своей кипящей житейской общительности. Не мудрствуя лукаво, он отдался текущим впечатлениям бытия, охватившим его в той новой обстановке, в которой мы все оказались. Объектом и источником своего творчества взял эмигрантский быт, в его сложном переплетении с тем чуждым почвенным бытом, в который оказалось погруженным русское рассеяние». По мнению Зайцева, писатель поставил перед собой сложную задачу, для решения которой требовалась «широкая раскрытость всего духовного естества художника», душа, распахнутая настежь, горящая острым и жадным любопытством, «ненасытно, с чисто юношеским алканием новизны, поглощая и с юношеской же чуткостью и чувствительностью воспринимая все проявления развертывающейся кругом новой, чуждой жизни». И в то же время, для того чтобы «не утерять себя, не раствориться в чуждой стихии» и остаться почвенно-русским писателем, к числу которых (в противоположность *М.Алданову* и *П.Муратову*) относит критик Сургучева, необходимо было обладать «огромной духовной собранностью, неколебимым духовным упором». Сургучев сумел, с одной стороны, «подлинно по-юношески отдаться новому миру впечатлений», а с другой стороны, «нравственно возвыситься над этим миром, духовно овладеть им». Читатель не просто видит перед собой картины чужой и чуждой жизни, он прежде всего чувствует душу автора — «родного и близкого вам русского писателя» — общение с которым доставляет «подлинную радость», с которым «легко, спокойно и весело». Принимая далеко не все в книге, отмечая отдельные банальности, безвкусные фразы, Зайцев в то же время считает, что такие рассказы, как «Шведская демократия» или «Лето», — «в подлинном смысле шедевры». «Живая жизнь» по-прежнему торжествует, а Сургучев умеет не только видеть, но и показывать жизнь, превращая серые «обрывки обыденщины» в «легкую, радостную сказку», не позволяя ни на мгновение забыть о том величайшем из чудес, что именуется жизнью. Среди других произведений Сургучева, включенных в книгу, Зайцев выделяет рассказы «Вечное», «Большая и маленькая», «Четырнадцать», сценку-шутку «Троицын день», миниатюру «Глаза», а «самым значительным в сборнике» называет «полный большой внутренней силы» рассказ «Любовь».

Д.Д.Николаев

«Ротонда» (Париж: Возрождение, 1928; Париж, 1952) — роман Сургучева, которого в дореволюционной России традиционно относили к «писателям-бытовикам», был написан в манере, ранее не свойственной автору. Активное использование фантастики, подчеркнутая неустойчивость пространственно-временных рамок, сплетение реального и потустороннего, включение в текст скрытых цитат, смешение стилей, — все это позволило *Г.Адамовичу* озаглавить рецензию, опубликованную при издании

книги в 1952, «Современный роман». «Отличный, простой и красочный язык, не боящийся ни современных, ни "грубых" слов, умеющий облагораживать и их; меткие, точные, короткие определения, оригинальные образы, непринужденность и легкость повествования, убеждающая без тени принуждения — все это придает роману очарование большой культуры и говорит о большом мастерстве, — утверждал критик. — Вполне современное «снятие покровов», разоблачение, чуть соскальзывающее временами в скепсис и цинизм, но останавливающееся на какой-то грани, — получается лишь оправданность, знание жизни, не лишающее ее тепла и полнокровия. Может быть, в романе лишь немного литературен конец (дуэль), — в целом же это отличный современный роман о современной нам и вообще о жизни, который можно порекомендовать прочитать каждому» (Грани. № 15. С. 118). Формальные поиски не были для Сургучева самоцелью. В романе он объясняет, что заставило его искать новые художественные приемы. Для того чтобы передать «эмигрантское» мироощущение, создать достоверный психологический образ, писателю пришлось отказаться от привычной ему модели, когда человек и мир существовали в состоянии некоего устойчивого равновесия, и быт служил как бы материальным свидетельством конечной гармонии. Теперь же у многих людей «создалась маскарадная психология и даже в их искусстве укрепились маскарадные тенденции» (с. 37). «Милая барышня! Кто я? Человек из маскарада. Вы спросите: "что за маскарад?" Отвечаю. Вы, конечно, из географии знаете Черное море и Крымский полуостров. Вот, однажды, лет десять тому назад, от этого полуострова отвалило шестьдесят больших, перегруженных кораблей, — пишет герой влюбленной в него девушке. — На них поплыли: генералы, офицеры, солдаты, архиереи, писатели, священники, художники, адвокаты, газетчики, купцы, нотариусы, актеры, музыканты и множество женщин. Высадившись на чуждом берегу, эти люди повели неслыханный маскарад» (с. 36). Почти все герои романа Сургучева носят «маски», но для одних это игра, для других средство скрыть свое лицо, для третьих же маска становится лишь одним из обликов, столь же подлинным, как и любой другой. Условность внешнего — исчезнувшего мира, рухнувшего быта — и, казалось бы, связанная с этим гибель «внутреннего» — вот главная причина духовной катастрофы русской эмиграции. Сургучев пытается разорвать принятую схему, связывающую внутреннее и внешнее, показывает, что внешнее — лишь маска, лишь один из возможных обликов, потеря которого вовсе не влечет за собой утраты внутреннего, более того, позволяет лучше провидеть подлинный дух свой. К пониманию этого долго и мучительно идет герой романа, от имени которого ведется повествование, — русский эмигрант, дирижер театра лилипутов, композитор, чья мятущаяся душа никак не может обрести спасения. Как и в своей дореволюционной повести «Губернатор», Сургучев стремится сделать главного героя человеком «без имени», скорее символом, чем конкретным типом, наделяя его при этом множеством инидвидуальных черт. Мы видим не фотографию, а силуэт, но целый ряд случайных, на первый взгляд, подробностей и деталей делает картину живой. Сначала кажется, что писатель передает то ли сон, то ли наркотические галлюцинации, то ли бред больного тифом, но постепенно складывается подлинная картина жизни, гораздо более естественная именно за счет «случайности» выхваченных сознанием эпизодов, непосредственности впечатлений, естественности реакции, алогичности мироустройства с точки зрения разума человеческого и глубокой мудрости высшего разума, ведущего человека по предначертанному пути. «Как видим — сумбур, фантастика, постоянное переплетение миража, сна с жестокой и трагичной реальностью, с "миром, задыхающимся от нечистоты". А все это причудливое переплетение все-таки оказывается всего-навсего самой простой, обыденной, "неприкрашенной" жизнью. В этом, думается, и состоит большая удача автора, сумевшего обыденному придать красочный, праздничный, почти ирреальный вид, а последнему — жизненность, убедительность неподдельной правды», — писал Адамович.

Точкой отсчета в романе становится май 1917, когда «петербургские торговки вынесли на Невский проспект кошелки, расставили их вдоль тротуаров и открыли торговлю яблоками». Именно это обстоятельство, а вовсе не исторические события, нагнали

на героя «смертную тоску»; он понял, «что Петербург умирает, и начинается тление» (с. 54—55). Прошлое постоянно напоминает о себе, но уже не герой вспоминает о былом, а само прошлое, предки, традиции, культура приходят в его настоящее. Сургучев стремится использовать все традиционные для романа мотивы — мотив тайны, мотив дуэли, мотив странничества, мотив сна. Не случайны утверждения героя: «Мне хочется вступиться за шаблоны. Очень часто шаблоны стали ими только потому, что в первооснове своей заключали зерна гениальности» (с. 104—105); «Я понимаю писателя, который за каждым обыденным и надоевшим словом способен приоткрыть чудо, за этим словом таящееся» (с. 269). В «Ротонде» есть и любовный конфликт как поиск идеального, и идущий из античности образ Юпитера, принимающего человеческий облик, и романтический герой — странствующий по Европе композитор-творец, и «литературный» иностранец, влюбленный в Россию. Даже «география» событий — Петербург, Антверпен, Париж, Мадрид — носит скорее «романный», чем реальный характер. В «Ротонде» Сургучев пытается уйти от той мечты о России как мечты о прошлом, что постоянно увлекала его в «Эмигрантских рассказах»; Россия возвращается как подлинная мечта, как претворение настоящего, а не возвращение прошлого. Фантастика в романе Сургучева обретает историческую и национальную конкретность; он не скрывает своих взглядов, и устами разных героев высказывает одну, главную мысль: «После трехсот лет петровского салата вам тайно и бессознательно захотелось стать снова нацией. И вот вся разгадка вашей земли и свободы, разгадка ваших революций. И это нужно понять и претерпеть. Вам снова хочется пустить до живота бороду, надеть парчевую шубу и с Невского проспекта, из дома номер сто четырнадцать, выгнать шустрого парикмахера Гастона» (с. 187—188).

Д.Д.Николаев

«Детство Императора Николая II» (Париж: Возрождение, 1953). И.Д.Сургучев, который, по свидетельству Е.Яконовского, «был монархистом, но не политически, а как бы эмоционально», «Империю с ее аппаратом недолюбливал, совсем по-крестьянски, а вот Царя — дело другое» (В. 1956. № 60. С. 98), попытался объяснить свое понимание монархии, свое отношение к царю, и выбрал для этого жанровую форму «записок». Книга сделана «на грани» художественного и документального. Многочисленные реалии, конкретные имена и декларируемая «достоверность» изображаемого призваны создать иллюзию подлинности «записок» мемуариста — полковника В.К.Оллонгрэна, бывшего комендантом Севастополя в 1902—1916 и бакинским градоначальником в 1916—1917, а впоследствии эмигрировавшего. С первых строк писатель стремится соотнести рассказ старика, вспоминающего свои детские годы, проведенные в непосредственной близости от наследника престола, не только с Россией, с веком прошлым, но и современностью, с историей века двадцатого. Образ русского Императора возникает не в связи с русской революцией или первой мировой войной; в былую Россию автор переносит нас из Франции, вступившей во вторую мировую. Маленьким мальчиком рассказчик был вместе с матерью взят во дворец, дабы стать товарищем детских игр будущего Императора Николая II. «Теперь, по исходе лет, мне кажется, что его отец, будущий Император Александр Третий (которого я считаю Государем гениальным) понимал, что детей своих не нужно особенно отдалять от земли и делать из них небожителей. Он понимал, что небожительство придет само собой, в свое время, а пока суд да дело, нужно, чтобы они потоптались в обыкновенной земной жизни» (с. 86), — так рассказчик объясняет себе, почему вдруг оказались вместе герои и их исторические прототипы. Обыкновенная жизнь наследника престола показывается Сургучевым. Ее «обычность» подчеркивают даже названия глав, большинство из которых связаны не с детством Императора, а просто — с детством: «Первое знакомство», «Загадка», «Балаганы», «Ссора», «Жизнь и учение», «Дружба», «Семья», «Воробей». Глазами ребенка мы не просто видим жизнь Императорской семьи; детская непосредственность, искренность ребенка, открывающего для себя мир, позволяет автору передать собственное ощущение эпохи — эпохи, когда рушились основы монархической государственности, построенной на вере народа в царя и на доверии царя к своему народу. И не Император, по

мнению Сургучева, повинен в бедах народа и государства, а сам народ, обманувший доверие царя, забывший, что доверие это — казалось бы незыблемое и в то же время очень хрупкое — зиждется на твердости Веры. Теряя веру в Бога, начинают люди терять и веру в царя, а сам Император, глубоко веруя, продолжает до последних дней своих хранить в своем сердце доверие к народу. Император в книге Сургучева предстает не главой государтсва, не политическим деятелем. Один будущий Император — Александр Третий — любящий и заботливый отец, другой будущий Император — Николай Второй — ребенок. Писатель показывает истоки той веры в Царя, на которой держалась русская государственность, но показывает он и другое — наступлени эпохи безверия. «И потому я горько запла кал, когда прочитал, что Николай Второ записал в своем предсмертном дневник «Кругом — трусость и измена», — заключа ет свои воспоминания герой Сургучева. - Но... этого нужно было ожидать» (с. 151 По-прежнему высшим судией для Сургучев является не история, а жизнь, и итог дву жизней подводится простой и важной дл понимания авторской позиции фразой «Страшное дело: с тех пор прошло уж шестьдесят пять лет. Много утекло воды и если бы Государь Николай Второй был жив то он был бы такой старый, как я» (с. 48).

Д.Д.Николае

Т

ТЕРАПИАНО Юрий Константинович (1892—1980)

«Встречи» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953) — воспоминания о довоенном периоде литературы русского зарубежья. В первую часть книги вошли очерки о писателях и поэтах русского зарубежья: *К.Бальмонте*, *З.Н.Гиппиус*, *Д.С.Мережковском*, *В.Ходасевиче*, поэтах группы «Перекресток», *Б.Поплавском*, *А.Штейгере*, *К.Мочульском*, *Ю.Фельзене*, *Ирине Кнорринг*, Матери Марии (*Е.Ю.Кузьминой-Караваевой*) и др. Терапиано оценил вклад своего поколения в литературу: «В начале тех же 30-х годов стало оформляться течение, которое потом условно было названо "парижской нотой". Стремление к искренности, отказ от внешней пышности, от всякой "красивости и литературности", воля к простоте, постоянная проверка своего собственного отношения к "главному" — к любви, жизни, к смерти, ощущения трагической основы мира и трагичности положения человека в мире, — вся эта новая атмосфера увлекла и нас» (с. 124). В книгу входят два стенографических отчета IV и V заседаний кружка Мережковских «Зеленая лампа» (отчеты I, II и III заседаний были опубликованы в № 1 и № 2 журнала «Новый корабль»). Писатель рассказывал о встречах с М.Волошиным, *М.Цветаевой*, позже, в годы гражданской войны, с О.Мандельштамом. «Нам суждено будет встретиться в Париже, — писал Терапиано о Цветаевой, — враждовать литературно и лично в силу сложившихся обстоятельств, затем — помириться перед самым концом, — в последний раз я видел М.Цветаеву за несколько дней до ее рокового отъезда в Россию» (с. 8). В очерках, посвященных Бальмонту, Ходасевичу, Терапиано рассказал об образовании «Союза молодых писателей и поэтов» (1925—1940). «"Русский Верлэн", как потом его стали называть в Париже, сравнивая его бедственное положение и роковое пристрастие к вину, с тяжелой судьбой французского поэта», — писал он о Бальмонте (с. 18). Обширный очерк в книге посвящен Мережковскому: «Он жил и мыслил в области отвлеченных метафизических концепций» (с. 24). Он называл писателя «вождем сторонников метафизического добра, ведущих активную борьбу с предельным метафизическим злом — с большевизмом» (с. 23). Терапиано выделял исторические темы романов Мережковского: «мировая пошлость и плоскость, измена Духу» (с. 37). Терапиано отрицательно отзывался о мемуарах *А.Белого*: «Воспоминания почти всех представителей "старшего" поколения — и в России, например, А.Белого, и здесь — написаны, должен скзать, очень недоброжелательно, — и о Мережковском в частности» (с. 26). Для молодых писателей было важным сотрудничество со старшими символистами. О литературных взглядах своих современников он писал: «Все эти "главные" вопросы требовали не только большого культурного и образовательного уровня, но и личного склада души, личной взволнованности» (с. 24). «Она помогла многим представителям "младшего поколения" в смысле сформирования их личности... и это было полезнее для них, чем заботы о приемах стихосложений», — писал Терапиано о З.Н.Гиппиус (с. 37). Возвращение «к ясности и простоте, к традиции начала 19-го века» (с. 84) он видел в поэзии Ходасевича, отличая ее от поэзии других старших писателей. «Мистические и трагические разговоры старших символистов, их стремление выразить "невыразимое", попытки превратить жизнь в искусство — все то, что он так жестоко изобразил в своих воспоминаниях о Белом и Брюсове, увлечение, которому в молодости он сам отдал дань» (с. 86). Терапиано отмечал «равновесие формы и содержания» в произведениях Ходасевича (с. 88). «Дойдя до какого-то предела в своем творчестве, Ходасевич почувствовал, что дальше ему некуда идти — не в смысле внешней удачи, но в смысле

развития своей внутренней линии» (с. 89). О Поплавском он писал: «Читая стихи Поплавского, поддаваясь атмосфере, от них исходящей, читатель готов признать, что можно быть поэтом, не имея ни одного целого законченного стихотворения» (с. 115). Среди поэтов «младшего поколения» Терапиано выделял Ю.Фельзена. Заключительный очерк первой части книги («Расставание с эпохой») был опубликован в журнале «Новоселье» (1945. № 21). Во вторую часть книги вошли статьи об А.Блоке и Е.Баратынском, французских поэтах Ш.Пэги и Э.Психари, персидском поэте Руми.

Р.Гуль в рецензии упрекал автора «Встреч»: «Книга бледная, написанная тусклым языком протокола... В небольших заметках (3-4 страницы) об отдельных эмигрантских поэтах автор, к сожалению, не дает ни живой оценки их поэзии, ни живых портретов» (НЖ. 1953. № 32. С. 310). Критик писал, что книгам Терапиано и *Г.Иванова* присуще общее. «Эти протоколы в некотором отношении интересны, — отзывался критик. — По ним читатель видит, как и тут, в эмиграции, спустя очень много лет те же литераторы из "Башни" и "Привала" дебатируют те же проклятые вопросы о вечности и гробе» (с. 310). Гуль писал, что вопросы эти актуальны и в его время, и приводил реплику Мережковского на одном из собраний «Зеленой лампы» (тема «Умирает ли христианство?») в ответ на возражения *Г.Адамовича*: «Скажите прямо, с кем вы — с Христом или с Адамовичем?» (с. 310). По словам Гуля, «во "Встречах" совершенно не передан "воздух" Монпарнаса и Парижа вообще» (с. 310).

Н.Ю.Симбирцева

«Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи» / Сост. Р.Герра, А.Глезер (Париж; Нью-Йорк: Альбатрос; Третья волна, 1987). В сборник вошли воспоминания, публицистика, литературно-критические обзоры. Статьи Терапиано посвящены *М.Цветаевой, К.Бальмонту, Д.С.Мережковскому, З.Н.Гиппиус, В.Злобину, В.Ходасевичу, Г.Адамовичу, Н.Оцупу, С.Маковскому, С.Прегель, И.Савину, В.Смоленскому, Г.Раевскому, Б.Поплавскому*, Ю.Бек-Софиеву, *Д.Кнуту, А.Гингеру, А.Присмановой, В.Корвин-Пиотровскому, А.Ладинскому, В.Мамченко, Н.Туроверову, Н.Евсееву*, Ю.Трубецкому, Д.Кленовскому, А.Величковскому, *И.А.Бунину, Б.К.Зайцеву, А.М.Ремизову, В.Варшавскому*, Я.Горбову, *С.Шаршуну*. Некоторые статьи публиковались ранее в журналах («О поэзии *Г.Иванова*» // Литературный современник. Мюнхен, 1954; «О коротких рассказах И.А.Бунина» // Современник. 1960. № 1; «Спор символистов с акмеистами и наше время» // Современник. 1960. № 2; «Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12), в газете «Русская мысль», а также в его сборнике «Встречи». Составители пишут, что Терапиано «сумел донести до нас... атмосферу русского литературного Парижа, многие детали той ушедшей в прошлое эпохи» (с. 3). «Автор не успел до конца завершить работу над этой книгой. При ее составлении мы стремились как можно шире осветить литературную жизнь русского Парижа за полвека во всем ее многообразии» (с. 5). В книгу вошли стенограммы I беседы кружка Мережковских «Зеленая лампа» с докладом *М.О.Цетлина* «О литературной критике», II беседа с докладом З.Н.Гиппиус «Русская литература в изгнании» и III беседа с продолжением прений по докладу Гиппиус «Русская литература в изгнании». Книга Терапиано рассказывает об отношениях старшего и младшего поколений писательской эмиграции: «Ходасевич первый напечатал стихи молодых поэтов и тем дал пример "Последним новостям" (с. 113). «Вл. Ходасевич сделал очень много для признания молодых: печатал их стихи в газете "Дни", где в то время заведовал литературным отделом, ввел их к Мережковским (откуда пошли "воскресенья")» (с. 170). Терапиано писал: «Вполне естественно, что участники Союза по своему литературному притяжению должны были распасться на два лагеря — неоклассиков с Ходасевичем во главе и левых... пока не возникли "Числа", в которых "младшим" удалось найти... манеру "парижской ноты"» (с. 170). М.Цветаева влияла на молодых писателей «не разговорами и не технической помощью — и в этом смысле она всегда была "вне" поэтической злобы дня, — но влияла своей исключительной личностью, своим восприятием некоторых русских и иностранных поэтов, которых любила, и всей атмосферой творческого трагизма, связанного с нею» (с. 170). Об эмигрантском мо-

лодежном движении, его политической направленности Терапиано отзывался: «Не важно, с точки зрения самого существенного, то, что в поисках своих путей молодежь заблуждалась или увлекалась, важно то главное, внутреннее, что одушевляло ее. Поставив вопрос именно в этой плоскости, Варшавский действительно защитил и оправдал "незамеченное поколение" перед слишком строгими судьями, которые и по сей час не хотят простить некоторым группировкам их прошлого» (с. 295—296). Один из очерков раздела книги «Два поколения прозаиков» посвящен И.А.Бунину. «Выразительность и сконцентрированность коротких рассказов Бунина — замечательное явление в нашей литературе» (с. 281). Терапиано находил в рассказах Бунина присутствие «напряженной философски-религиозной ноты» (с. 280). В произведениях Б.К.Зайцева Терапиано видел бескомпромиссность. «Борис Зайцев, несмотря на всю свою "тихость" и "голубинность", с самого начала своего творчества умел быть непримиримым. Он активно отталкивался от зла, не принимал безбожия» (с. 284). Критик полагал, что «мир иррационального, который приоткрывает нам Ремизов, полон таких непримиримых противоположностей, такого сплетения значительного и незначительного, правды и лжи, пронизан подчас таким ощущением путаницы и безысходности, боли, одиночества и оставленности, что разбираться в таком адском хаосе — непрестанное мучение» (с. 289). Терапиано вспоминал слова Ремизова: «Сложная и трудная порой вязь словесной ткани Ремизова в переводе, конечно, не столь своеобразна, как в оригинале, и сам Ремизов, шутя, говорил иногда, что путающимся в ремизовских "словесных вывертах" отечественным читателям он советует читать его книги по-французски» (с. 290). Терапиано выделил основное в поэзии В.Смоленского: «Легкое дыхание, чувство ритма, способность находить точно соответствующие теме образы, а также творческая щедрость и внутренняя свобода» (с. 206). Выделялось характерное и в поэзии Юрия Бек-Софиева. «Акмеистические настроения *Ю.Софиева* в последнем периоде его жизни в Париже, вероятно под влиянием общей настроенности тогдашней молодой поэзии — "парижской ноты", от внешнего все больше начинают тяготеть к внутреннему, темы одиночества, усталости от «странствия земного» ... изменяют прежней» (с. 248). Определяя настроение «парижской ноты», Терапиано писал о поэте Г.Раевском: «"Парижскую ноту" он считал опасным соблазном, всегда восставал против "умирания" и ощущения "безысходности"» (с. 212). Конкретизируя свое отношение к поэзии молодого поколения, Терапиано писал о споре, возникшем после публикации книги В.Варшавского «Незамеченное поколение»: «Несмотря на разницу между миросозерцанием "отцов" и "детей", порой — даже идейную вражду, разделявшую прежние и новые поколения на два непримиримых лагеря, их идеология в своей внутренней сути, как утверждает Варшавский, являлась все-таки проявлением той же самой русской души, души русской молодежи, в основном стремившейся к такому же, как прежде, бескорыстному, жертвенному служению во имя идеала и блага своего народа и всего человечества» (с. 294).

С.Петрунис считал, что книга Терапиано «несомненно, займет самое достойное место на "золотой" полке русской литературы» (РМ. 1987. 7 авг.). «Более полувека Юрий Терапиано был свидетелем формирования и развития поразительного феномена в истории культуры, который можно определить как русская литература в изгнании или русская зарубежная литература. О встречах автора с классиками, именитыми представителями "серебряного века" и начинающей молодежью, об их творчестве, о разного рода литературных кружках, союзах, объединениях, о духовных исканиях русской художественной интеллигенции и о многом другом рассказывает эта книга». «Своеобразие ее, однако, не только в безусловной познавательной ценности. Она, как это ни странно, оказывается весьма актуальной и для нынешней эмиграции: проблемы, стоящие перед первой волной, аукнулись и для третьей».

Н.Ю.Симбирцева

ТОЛСТАЯ Александра Львовна (1884—1979)

«Отец: Жизнь Льва Толстого» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. Т. 1—2; М., 1989) — главная работа дочери Л.Н.Толстого, в которой документы, письма, тексты писателя используются наряду

с воспоминаниями и личными впечатлениями А.Толстой. В предисловии к книге она писала: «Я чувствовала, что была обязана написать об отце все, что я знаю и как я понимаю его, так как всем, что во мне есть хорошего, я обязана только ему» (с. 5). А.Толстой было 26 лет, когда умер ее отец. В процессе написания книги ей приходилось пользоваться не только личными воспоминаниями, но и печатными источниками. «Мне хотелось поделиться ...моей любовью к этому необыкновенному, милому, чуткому, веселому и привлекательному, великому в простоте своей человеку, подвести его ближе» к читателю, — пишет мемуаристка (с. 5). Стремясь постичь величие Толстого, она размышляет: «И человек этот, мой отец, был велик тем, что всю свою жизнь, с детства, стремился к добру, и когда ошибался, заблуждался и падал, он никогда не оправдывался, не лгал ни себе, ни людям, а поднимался и шел дальше. Эти основные черты его — смирение и скромность, недовольство собой — и побуждали его всегда подыматься выше и выше» (там же).

В литературе о Л.Толстом книга, написанная его дочерью, занимает выдающееся место, утверждает *В.Зеньковский*: «Простым, ясным языком повествует А.Л. о жизни своего отца, дает подробнейшую его биографию. Особенно ценны в этом отношении последние главы 2-го тома, где приведено много данных, взятых из неопубликованных до сих пор воспоминаний А.Л. Личность Л.Толстого встает перед читателем во весь свой рост — со всеми его дарованиями и с его слабостями... Вообще говоря, над всем царит в книге А.Л. мягкий свет...» (ВРСХД. 1954. № 31; С. 26—27). Менее удалась, по мнению рецензента, характеристика идейных исканий Л.Толстого, «всей запутанной их диалектики»: «А.Л. пробует восстановить идейную канву этих исканий, но при этом она их упрощает», так как «...нельзя ведь понять и правильно оценить религиозные, моральные, социальные построения Толстого, если их изолировать от духовной жизни того времени» (там же). В статье «О книге А.Л.Толстой» *Н.Арсеньев*, отметив замечательную «внутреннюю правдивость» и «богатство психологических данных» работы, писал о том, что благодаря этой особенности книги духовный кризис писателя конца 70-х, «нараставший в течение десятка лет и повлиявший на все направление его духовной жизни и все его мироощущение до самой его смерти, встает перед нами с исключительной яркостью. Тут завязывается центральный узел его жизни. У Толстого нет здесь выбора» (Грани. 1954. № 21. С. 259—260). Власть Л.Толстого и его прелесть, утверждает *А.Тыркова-Вильямс*, в том, что он «весь иррационален», и в этом его сила как художника и его слабость как искателя новых форм жизни. Для автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» «было тяжким искусом то, что в нем должен был уживаться художник с моралистом. Но именно это сочетание увеличивало его мировую известность, его мировой авторитет. Он не мог не чувствовать, что принадлежит не одной России, а всем» (НЖ. 1955. № 40. С. 281). Толстой-художник, полагает Тыркова-Вильямс, жил в царственной независимости от толпы, где в «недоступных покоях» познавал высшее наслаждение творчества, исполняя в эти мгновения пушкинский завет: «Ты царь. Живи один». Отметив, что А.Толстая дала богатую картину насыщенной разнообразными «материальными благами и духовным напряжением жизни своего отца», Тыркова-Вильямс пишет: «Читая эти два тома, с изумлением видишь, как в этом необыкновенном человеке тонкая художественная способность к гармонии, уменье изображать не только плавное течение быта, в особенности крестьянского и дворянского, но и те таинственные растительные процессы, из которых складывается жизнь и отдельного человека, и всего человечества, сочетались с необдуманной переоценкой всех ценностей... Среди кающихся русских дворян Толстой, по праву гения, занимает особое место. Та русская, в братстве зачатая интеллигенция, которую он так презирал, нашла в нем самом свое властное воплощение...» (с. 284). Одна из привлекательных особенностей этой биографии, по мнению рецензента, заключается в том, что в книге обилие тщательно и вдумчиво подобранного материала, соединено с личными воспоминаниями.

Т.Г.Петрова

ТОЛСТОЙ Алексей Николаевич (1882—1945)

«Хождение по мукам: Роман» (Берлин: Изд-во «Москва», 1922). Роман посвящен *Н.Крандиевской-Толстой*. Берлинскому изданию предшествовали журнальные публикации в «Грядущей России» (I—X главы) (1920. № 1—2), полностью — в «Современных записках» (1920—1921. № 1-7). Работа над романом продолжалась с 1919 по 1921. Мировая война и ее революционный «эпилог» рассматривались как непосредственные порождения «механической» цивилизации, служащей «не добру и счастью, а злу и истреблению» (с. 220). Авторские лирико-публицистические отступления, варьировавшие темы гибели Европы, коллективного безумия, радикальной переоценки ценностей, непостижимости происходящего обнаруживали переклички с широким кругом источников (неославянофильская доктрина, символистская культурно-историческая мифология, культурфилософская концепция О.Шпенглера и др.). Одной из отличительных черт берлинской редакции являлась полемика писателя с насаждаемыми «огнем и кровью» революционными идеями. Партийное подполье (Акундин, Жиров, Гвоздев, Филька) показано с нескрываемой иронией и заметной оглядкой на роман Ф.М.Достоевского «Бесы». Неприятие социалистических идей, в частности, идеи всеобщего равенства, трактуемого А.Толстым как поголовное равнение по «нищему в гноищах», униженному «последним унижением», основывалось на его протесте против нивелировки личности. Как один из ключевых разрабатывался характерный для эпохи распада тип нигилиста (Аркадий Жадов). Негативно оценивая призывы героя «взорвать до основания мировую культуру», автор нередко вставал на точку зрения персонажа. Не кто иной, как Жадов разоблачал антигуманную сущность мирового пожара, раздуваемого «товарищами-диктаторами». Жадову А.Толстой доверил близкую ему самому мысль: «Чем отвлеченнее и выше какая-нибудь идея, тем кровавее ее воплощение в жизнь, и воплощается она математически кверху ногами» (с. 286). Не была лишена привлекательности для А.Толстого и присущая Жадову апологетика свободы личности. Как антипод Жадова выстраивался образ Ивана Ильича Телегина. Военный и личный опыт Телегина значительно сужал сферу распространения закона массового одичания, на всеобщности которого настаивал Жадов, а в некоторых лирико-публицистических отступлениях и автор. В финале романа разгулу разрушительных инстинктов противопоставлялось оптимистическое толкование исторической перспективы. Свою приверженность оптимистическому миропониманию А.Толстой подтвердил и в предисловии к берлинскому изданию.

Эмигрантская критика подчеркивала связь романа с дореволюционной прозой А.Толстого. «Воля России» обращала внимание на «Хождение по мукам» как на произведение, напоминающее «тем, кто еще мечтает о возврате к прошлому, что это "прошлое" — кончено»: «Читая А.Толстого, невольно говоришь: ну, конечно, так дальше жить нельзя было. И если шесть лет назад мы бы продолжали жить и рыскать за острыми ощущениями, то теперь мы можем лишь поглядеть туда... назад, в прошлое и убежденно ответить — ему нет возврата» (1921. 27 янв.). Ф.Иванов в «Голосе России» замечал, что далеко не все писатели остались глухи к темам современности, и в качестве примера приводил роман А.Толстого, в котором, по его словам, изображена «упадническая жизнь переходной эпохи». Удачей автора рецензент считал образы эпизодических фигур («Здесь он, один из лучших современных рассказчиков, мастер анекдотов, более всего на высоте»), а также образ поэта Бессонова, получившийся у писателя, по словам критика, более ярким, «чем антитеза его, герой романа Дашиного —- Телегин». Ф.Иванов прочитал «Хождение по мукам» как «суровый приговор отживающему старому порядку»: «Предчувствие надвигающихся гроз достаточно полно и ярко выражено романом. ...Взрыв не только ждут, он ощущается явственно. Война приходит как желанное возмездие. Очень реалистично, пожалуй, иногда впадая в патриотизм, подходит к ней Толстой» (1921. 2 апр.).

А.Левинсон находит в этом «необыкновенном», по его словам, произведении «черты, весьма редкие в нашем повествовательном искусстве: действенность, стремительность и внезапность романа приключений». «Роман приключений, не брезгающий и сенсацией как приемом», — так определил рецензент жанровую специфику

«Хождения по мукам». В заключение он предлагал забыть и «опрометчивую "философию истории" Толстого, и отсутствие глубины в обрисовке характеров «ради главного, магического свойства его дарования: разнообразной и живой красоты сказа, силы и своеобычности словесного воображения». Свои наблюдения Левинсон резюмировал: «Неудачное произведение; превосходный писатель» (ПН. 1922. 31 янв.).

В основе отзыва, опубликованного в газете «Руль» (1922. 30 июля; подпись П.Ш.), лежало противопоставление довоенных и военных сцен. Первые названы лучшей частью романа. Вторые, по мнению критика, проигрывают из-за отсутствия «индивидуальных нот»: «Военные настроения схвачены лишь в общих чертах, и совершенно нет именно той войны, которая с такими муками была пережита всей Европой». Критик обращал внимание на то, что герои Толстого в революции исполняют «страдательную роль»: «Действенными оказываются лишь люди, пустившиеся в кровавые экспроприации, как это делает некий Жадов со своей приятельницей и маленькой кучкой друзей-сообщников».

А.С.Ященко отмечал, что Толстой первым дал «истинно художественное изображение в широком эпосе того предвечерья, что предшествовало темной ночи нашей революции и смуты» (Русская книга. 1921. № 1. С. 7). Однако вскоре интерес Ященко к писателю заметно ослаб, и критик уже не связывал с «Хождением по мукам» особых ожиданий, полагая, что данный роман «едва ли может претендовать на ту роль, которую он, по-видимому, ставит себе, — быть началом широкого эпоса русской жизни перед войной, во время войны и революции и после них. Для этого Толстому не хватает ни коструктивного таланта композиции романа, ни понимания художественных перспектив, ни пафоса сердечной любви, ни философского гения, а главное — у него нет твердого убеждения, вследствие чего его изображение и понимание жизни, может быть, сами по себе и правильные, не убедительны для читателя» (Новая русская книга. 1922. № 11—12. С. 5). Пересмотр критиком своих первоначальных оценок был вызван изменением общественной позиции А.Толстого.

По возвращении в СССР А.Толстой дважды (1925, 1943) перерабатывал берлинскую редакцию романа. Наиболее существенной правке подверглось изображение революции (устранено пародийное представление партийных вожаков, сняты компрометирующие их намеки, изъяты образы Гвоздева, Фильки, проведено размежевание с убийцей и грабителем Жадовым, неприязнь к восставшему народу, деяния которого больше не ассоциировались с разрухой, сведена к обличению буржуазного строя критике современной цивилизации). Внесенные коррективы отразили смену идеологических ориентиров писателя, обусловившую резкое охлаждение к нему эмигрантской критики. Итоговым здесь можно считать мнение *Г.Струве*, который утверждал, что «историку с этим романом делать нечего»: «Не говоря уже о том, что в дальнейших частях Толстой явно приспособлялся к требованиям своих новых господ, и в первой части "Хождения по мукам" картина дореволюционной России не отличается ни объективностью, ни глубиной» (Струве. С. 109). В исправленном виде берлинская редакция «Хождения по мукам» стала первой частью трилогии. Под названием «Сестры» она появилась в 1928 (Толстой А.Н. Собр. соч.: В 15 т. М.; Л., 1928. Т. 6).

Т.Н.Фоминых

«Повесть о многих превосходных вещах: (Детство Никиты)» (М.; Берлин: Геликон, 1922; Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3). Начальные 13 глав впервые в журнале «Зеленая палочка» в 1920 (№ 2 — главы «Солнечное утро», «Аркадий Иванович», «Сугробы», «Таинственное письмо»; № 3 — главы «Сон Никиты», «Старый дом», «У колодца», «Битва»; № 4 — главы «Чем окончился скучный вечер», «Виктор и Лиля», «Елочная коробочка»; № 5/6 — главы «Лодка», «Елка», «Что было в вазочке на стенных часах»). Глава «Ярмарка в Пестравке» напечатана в газете «Последние новости» (1921. 1 мая). Главы «Разлука», «Будни», «Грачи», «Домик на колесах», «Необыкновенное появление Василия Никитьевича», «Как я тонул» — в журнале «Сполохи» [1922. № 5 (март)]. Глава «Стрелка барометра» с подзаголовком «Глава из ненаписанного романа "Повесть о многих превосходных вещах"» опубликована в Лит. приложении № 1 к «Накануне» (1922. 26 марта). Последние главы, начиная с главы «Страстная неделя», опублико-

ваны впервые лишь в отдельном издании повести. После первых публикаций в журнальных вариантах А.Толстой вносил некоторые композиционные и стилистические изменения в главы. Автор меняет состав глав. Так, в главе «Что было в вазочке на стенных часах» писатель устранил подробности, создававшие атмосферу таинственности и загадочности (непонятные совпадения сна Никиты с явью, сходство Лили и дамы со старинного портрета). Значительной стилистической правке подверглась последняя глава «Отъезд», в конце главы стояла заключительная фраза: «Этим событием кончается его детство».

Повесть написана в 1920, когда писатель находился в эмиграции, этим в значительной мере объясняется ностальгически грустная интонация повествования, проходящая через все произведение, которая в первоначальном варианте была сильнее выражена, чем в переизданиях. События носят автобиографический характер. Действие происходит в обстановке усадьбы отчима А.Толстого, А.А.Бострома — на хуторе Сосновка. В отце и матери Никиты угадываются черты реальной матери писателя и его отчима. Есть прототипы и у других персонажей. Повесть представляет собой воспоминания детства, облеченные в форму спокойного, выдержанного в нежных и мягких тонах, часто чуть юмористического повествования. Мир маленького мальчика, живущего в деревне с матерью Александрой Леонтьевной, домашним учителем Аркадием Ивановичем и главным деревенским приятелем Мишкой Коряшонком, при всем его однообразии был постоянно наполнен важными для детского сознания событиями: то на Рождество приезжает мамина подруга Анна Аполлосовна Бабкина с детьми Виктором и Лилей, то кончанские ребята устраивают драку, из которой Никита выходит победителем, то отец присылает из города лодку в подарок, то в доме появляется скворец Желтухин.

Задолго до написания «Детства Никиты», в 1902 писатель обращался к воспоминаниям, предполагая участвовать в журнале «Юный читатель». От этого замысла сохранился только фрагмент, который в переработанном виде вошел в повесть. В 1912 Толстой написал рассказ «Логутка», в котором также узнаются некоторые сюжетные линии «Детства Никиты». Непосредственным поводом к написанию произведения, по свидетельству автора, было его увлечение организацией детского журнала «Зеленая палочка» для детей русских эмигрантов.

И.Соколов-Микитов отметил: «Есть видимые признаки, что грядущая литература будет здорова и свежа по-утреннему. Один из таких признаков — книга Толстого, которой суждено жить очень долго! Главное качество повести: прекрасная простота и большая любовность. Вся книга земная и пахучая, как после дождя луг. История маленького Никиты, растущего и слушающего землю. Этого чувства Силы Земли (грешной) у Толстого необыкновенно много» (Новая русская книга. 1922. № 5. С. 5). В анонимной рецензии говорится: «По сравнению с исповедью Л.Толстого "Детство Никиты" представляется изящной и красивой игрушкой. Повесть А.Н.Толстого не волнует и не захватывает глубоко; он не захватывает в ней художественной нови, как это делает Л.Толстой, она читается с неослабевающим интересом, и все описываемое живо проходит перед взором читателя. А.Н.Толстой обладает несомненно крупным и оригинальным изобразительным дарованием. Но он сам, как его юный Никита, как бы теряется в толпе своих образов. У него нет ни одной черты, по которой, встретясь с ним в жизни, можно было бы узнать его, как мы узнаем, например, типы Л.Толстого, Достоевского, Тургенева, неизменно повторяющиеся в самых разнообразных и все же по существу схожих вариациях. Как бытописатель А.Толстой интересен и красочен, но он не любит очень присматриваться к описываемым вещам. Он упоминает о них обыкновенно лишь в связи с изображаемым эпизодом, часто несколькими словами» (Руль. 1922. 18 июня).

В.В.Сорокина

«Аэлита» (М.; Берлин: Ладыжников, 1923; Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3). Впервые — в журнале «Красная новь». 1922. № 6(10); 1923. № 1(11); № 2(12) под заглавием «Аэлита (Закат Марса)». Роман задуман летом 1922 и был написан в Берлине. В печати появились сообщения о великом противостоянии Марса, которое ожидалось в 1924. В работе над романом А.Толстой использовал книгу профессора И.Боле, изданную в Петербурге в 1902 «Звездные

миры и их обитатели», а также работу К.Э.Циолковского «Исследование мировых пространств реактивными приборами» (1903). Научно-фантастический сюжет «Аэлиты» развивается параллельно с размышлениями автора о проблемах современной жизни, в ней угадывается полемический подтекст, направленный против пессимистических взглядов Г.Уэллса. Роман повествует о фантастическом полете инженера Мстислава Сергеевича Лося и солдата Алексея Ивановича Гусева на Марс, где они встречают марсиан. Инженер Лось влюбляется в дочь «властелина всеми странами Тумы» (Марса) Аэлиту; Гусев, подружившись с племянницей управляющего Ихой, намеревается устроить революцию на планете с целью последующего присоединения Марса к РСФСР. Но ни революции, ни любви не суждено было сбыться. Путешественникам удается спастись от преследований армии Тускуба, отца Аэлиты, и вернуться на землю. Лось слышит таинственные сигналы из космоса, в которых узнает тревожный голос Аэлиты.

Первоначальный текст подвергся существенной переработке. Исправления, помимо стилистических, были продиктованы стремлением освободить роман от имевшейся в первоначальном тексте тенденции к истолкованию эпизодов предыстории Марса в плане борьбы мистических сил добра и зла. В последующих изданиях эти абстрактные и таинственные силы прояснены автором: в одном случае — как сила разумного знания, а во втором — как косность невежества и предрассудков. При переработке романа Толстой, устранив некоторые черты в характеристике Лося, тем самым значительно ослабил настроения пессимизма, мрачного одиночества, проявления неврастенической изломанности. Если в первом издании подчеркивалась устремленность героя к счастью любви, то в переизданиях этот мотив ослаблен. В тексте первой книжной публикации, рисуя Лося в самый острый момент восстания, когда он вынужден вмешаться в события, писатель не забывал отметить, что героем движет мечта о любви: «В ушах пело: к тебе, к тебе, через огонь и борьбу, мимо звезд, мимо смерти, к тебе, любовь!» (с. 197). В последующих изданиях эта фраза была снята. В ходе работы над текстом (1927) изменениям подвергся и образ Гусева, из характеристики его были устранены такие черты, как склонность к деляческтву, «коммерческой» оборотливости, скопидомству. Отдельные фразы Гусева смягчены, из солдата он превратился в красноармейца, мечта его о Марсе русском стала мечтой о Марсе советском.

Своеобразное соединение научной фантастики с современными проблемами дало почву для многочисленных высказываний современников о романе. Н.Петровская обращает внимание на то, что «начало романа, как все, что сейчас пишет этот большой оригинальный художник, удивляет экзотически пышным ростом таланта, неуклонно устремленного вперед, все к новым и новым преодолениям. А.Толстой, — это та роскошь современности, которую могла себе позволить только очень развившаяся русская литература. В «Аэлите» с первых страниц А.Толстой вовлекает душу в атмосферу легкую, как сон, скорбную по-новому и по-новому же насыщенную несказанной сладостью. Гипербола, фантазия, тончайший психологизм, торжественно музыкальная простота языка, — все заплетается в пленительную гирлянду, загорается самоцветными огнями, приобретает убедительную силу реальности. На земле стало нестерпимо двум ее жителям, двум истинным антиподам духа. Томится инженер Лось на этой проклятой планете, где "нет пощады", где кому-то дана власть обворовывать до нитки человеческую душу и превращать ее в камень... Как ни странно, но в вещах А.Толстого никогда нельзя было отметить ни одного женского образа, влекущего его влюбленную мечту. Марсианка Аэлита — высветленная мудростью тайного познания, просиявшая ликом в зорях Вечности, — первый женский образ А.Толстого, — неповторимый, чудесный. Как одному из немногих, А.Толстому присущ божественный юмор — тонкий, печальный, смеющийся сарказм, — улыбка Божества на земле» (Накануне. Лит. прилож. 1923. 14 янв.). *И.Василевский* (Не-буква) отмечает, что «Этот сильный, веселый, жадный, уверенный в себе красноармеец Гусев — это автор, все тот же Алексей Толстой... Инженер Лось, измученный тоской и сомнениями, это тоже все он же, Алексей Толстой, в ином ракурсе, в ином освещении. Основной тон подлинного А.Толстого — черноземный, бытовой, с крепкими корнями в креп-

кой земле. Его роман о полете на Марс — получился интересный, захватывающий, трудно оторваться. И еще: европейский получился роман, высоковалютный. Вон на сколько языков уже переведен, и еще переводиться будет. Но, по секрету сказать, роман все же гораздо ниже А.Толстого и его таланта. Землю он знает все-таки несравненно лучше, чем иные планеты, и подлинно хорошо в романе только то, что касается земли. Очень хороши, например, революции, микробы которой завез с собой на Марс привычный к этому делу Гусев. И еще хороши в романе сцены любви... А.Толстой единственный представитель подлинной литературы, от кого можно и должно ждать синтеза между старым и новым. Даже *М.Горький* и тот не в счет» (Накануне. 1923. 23 мая).

Л.Карсавин отмечает, что герой романа летит на Марс от любви. «Научная сторона» вообще не является сильной в романе. По его мнению, удачно выполнено описание самого аппарата и технических подробностей полета. В противоречиях, наивной обнаженностью своей говорящих о них, нарочитости, автор рецензии видит «очаровательный лубок». «Ярким и сочным предстает обрамляющий эту неосуществимую и неуяснимую грезу русский быт, "советский быт", нелепый и по-своему привлекательный... Толстой впервые сумел уловить облик нынешнего русского человека, за нелепицами современного русского быта и русского коммунизма обнаружить столь знакомые всем нам и столь родные черты: и подлинный пафос и идеализм, и "сумасшедшинку", и — не разберешь: веру в себя или насмешку над собой... Такое уж, видно, время теперь, что фантастика правдивее правды, а правда считается фантастичною» (СЗ. 1923. № 16. С. 419—422). В анонсе романа в «Новой русской книге» обращается внимание на то, что автор отдал дань сказавшейся в мировой литературе тяге к фантастике. «Автор связал предание о гибели материка Атлантиды с жизнью на Марсе, населил загадочную планету уцелевшими носителями некогда пышной земной культуры и не побоялся привести к ним полные жизнерадостной правды характерные фигуры современной России» (1923. № 2. С. 56).

В.В.Сорокина

ТУРОВЕРОВ Николай Николаевич (1899—1972)

«Путь: Стихи» (Париж: Н.П.Карбасников, 1928). В первую книгу стихов вошли стихотворения, сделавшие Туроверова необычайно популярным в казачьих кругах русского зарубежья. «Мы шли в сухой и пыльной мгле / По раскаленной крымской глине / Бахчисарай как хан в седле / Дремал в глубокой котловине. / И в этот день в Чуфут-Кале, / Сорвав бессмертники сухие, / Я выцарапал на скале: / «Двадцатый год — прощай, Россия» (с. 23). В «Путь» была включена поэма «Новочеркасск», и большой цикл «Перекоп». Язык Туроверова был прост и понятен. Он сумел найти слова, которые стали близки тысячам изгнанникам из России — солдатам, казакам. Он писал о «"Голгофе" Белого Дела», об оставленных Донских степях, о трагедии гражданской войны: «Искрился лед отсветом блеска / Коротких вспышек батарей / И от Днепра до Геничевска / Стояло зарево огней. / Кто завтра жребий смертный вынет, / Чей будет труп в снегу лежать? / Молись, молись о дальнем сыне / Перед святой иконой, мать!» (с. 11). Книга получила благожелательную прессу. *Г.В.Адамович* писал в рецензии: «У Туроверова могут найтись читатели и поклонники потому что в стихах своих он действительно чего-то выражает», а не придумывает слова для выдуманных мыслей и чувств (Звено. 1928. № 5. С. 281). Еще более восторженным был отзыв *Г.П.Струве*: «Важно то, что у молодого поэта есть что сказать своего, что он находит свои образы и темы. В "казачьих" стихах Туроверова приятно чувствуется укорененность в родной почве... Его строки написаны настоящим поэтом» (Россия. 1928. 14 апр.).

Восторженно была принята книга в казачьих изданиях. Александр Краснощеков, особенно выделяя поэму «Новочеркасск», писал: «Читал эти двадцать глав его поэмы и думал: какая поразительная эпоха прошла на наших глазах и какая радость, что свидетелем этой эпохи был Туроверов. Хотелось бы пожелать одного: чтобы нашелся подлинный казачий, какой-то яркий художник-живописец и дал бы иллюстрации к этой поэме, а издатель не пожалел бы денег на соответствующее издание» (Казачий журнал. 1929. № 6. С. 47).

В.В.Леонидов

«Стихи» (Безансон: Тип. Н.А.Ковалевского, 1937). Книга разделена на 3 части и включает 27 стихотворений. В сборнике звучали основные мотивы творчества поэта, сделавшие его популярным в военной и казачьей среде: воспоминания об оставленных станицах и донских степях, гражданская война и тоска эмиграции. «Больше ждать, и верить, и томиться, / Притворяться больше не могу. / Древняя Черкасская станица, — / Город мой на низком берегу» (с. 23). В книге много описаний родных мест и впечатлений детства: «Июльский день. Овраг. Криница. / От зноя обмелевший пруд. / Стреноженная кобылица, / Звеня железом своих пут, / Бредет на жарком косогоре, / В сухих колючках будяка, / И звону путь печально вторит / Ленивый посвист кулика». Известность приобрело стихотворение-фантасмагория, рисующее будущую встречу с матерью: «Я знаю, не будет иначе, / Всему свой черед и пора. / Не вскрикнет никто, не заплачет, / Когда постучусь у двора. / Чужая на выгоне хата, / Бурьян на опавшем плетне, / Да отблеск степного заката, / Застывший в убогом окне. / И скажет негромко и сухо, / Что здесь мне нельзя ночевать / В лохмотьях босая старуха / Меня не узнавшая мать».

Высоко оценил стихи *Г.В.Адамович*: «Его стихи полны точных и метких определений. Он не устает описывать свою суровую, жестокую юность с тускловатым блеском погона на «хрупких плечах», но рассказы с размышлениями его никогда не сбиваются на исповедь. Стихи ясны и просты хорошей, неподдельной прямотой, лишенной нарочитого упрощения (ПН. 1937. 28 окт.). Как и следовало ожидать, казачья лирика не слишком понравилась *В.Ф.Ходасевичу*. В рецензии он написал, что Туроверов «идет проторенным путем», что его поэзия, «окрашенная в цвета белой армии», «добротна», но не «обнаруживают самостоятельной работы» (В. 1938. 20 июня). *Ю.Терапиано* отметил Туроверова как поэта «талантливого и несомненно одаренного» (Круг. 1938. № 3. С. 175). Напротив *Ю.В.Мандельштам* совершенно сборник не принял: «Отмечалась, наконец, приверженность Туроверова к одной теме, одержимость ею: почти все его стихи — о России. Последнее обстоятельство, однако, не представляется мне достоинством Туроверова. Конечно, безграничная его любовь к Родине и искренность, с которой она выражается, трогают и радуют. Но дело в том, что единство этих стихов не столько тематическое, сколько сюжетное — и поэтому граничит с однообразием. Вообще для меня сомнительно, что тема России — тема туроверовская. Его талант, по-моему, не направлен. Туроверов работает как бы вслепую, делает не свое дело» (Журнал содружества. 1938. № 4. С. 21).

Однако общий тон рецензий на этот сборник Туроверова был более чем благожелателен: «Омывающая свежесть, крепость изображения, почти телесное ощущение вещей — читатель почувствует все это в стихах Туроверова. Николай Туроверов — потомок старой, славной казачьей семьи. Он прозрачными, смелыми казацкими глазами смотрит на мир и его степная душа в своеобразной мощи сочетается с ясным пушкинским чувством вселенной. У поэта есть свое лицо и дыхание — своя Муза и своя поющая свирель», — писал *И.С.Лукаш* (В. 1937. 17 сент.).

В.В.Леонидов

«Стихи» (Безансон: Б.и., 1939). В третьей книге стихов Туроверов остался верен и прежним темам, и своему стилю. Особенно много в этом небольшом сборнике было стихотворений о донских степях и казачьей жизни: «Искать я буду терпеливо / Следы казачьей старины: / В пыли станичного архива / В курганах древней целины, / В камнях черкасского раската, / На приазовских островах, / В клинке старинного булата, / В могильных знаках и словах» (с. 11). Поэта не отпускала ностальгия: «У тебя свои, родные дети, / У тебя я тоже не один, / Приютившийся на годы эти / Чей-то чужеродный сын... / Лучшие тебе я отдал годы, / Все тебе доверил, не тая — / Франция, страна моей свободы: / Мачеха веселая моя» (с. 22). Известность приобрело вошедшее в книгу стихотворение «Бахчисарай» — воспоминание о посещении Туроверовым воспетого А.С.Пушкиным Бахчисарайского дворца.

В целом не принял новый сборник поэта *В.Л.Андреев*, писавший под псевдонимом С.Осокин: «Если бы Туроверов, одаренный очень редкой для наших дней способностью легко и свободно писать стихи — пишет, как на коньках катается — был менее самоуверен и меньше выставлял напоказ

свою казачью удаль...» (РЗ. 1939. № 17. С. 199). Совсем другим был отзыв *В.А.Смоленского*, появившийся на страницах журнала «Станица»: «Стихи Н.Н.Туроверова занимают совсем особое место в современной русской поэзии. Дело здесь не только в их тематике, не только в том, что большинство из них вдохновлены Доном его историей, бытом, ландшафтом. Главная особенность стихов Туроверова по-моему, та, что читая их, чувствуешь — весь путь русской поэзии после золотого Пушкинского века прошел мимо этих стихов. Туроверов — прямой наследник Пушкина — я говорю, конечно, о стиле, а не о силе таланта» (Станица. 1939. № 30. С. 16).

В.В.Леонидов

«Стихи» (Париж: Б.и., 1942). В четвертую книгу стихов С. вошли стихотворения, ставшие самыми известными в творчестве поэта. Среди них — небольшой этюд о коне, плывшем за кораблем, навсегда увозившем хозяина от крымских берегов: «Уходили мы из Крыма / Среди дыма и огня, / Я с кормы все время мимо / В своего стрелял коня. / А он плыл, изнемогая, / За высокою кормой, / Все не веря, все не зная, / Что прощается со мной» (с. 19). В сборник также вошли первые части поэмы «Легион», навеянной пребыванием в Африке в составе Иностранного легиона: «Стерегла нас страшная беда: / Заблудившись, умирали мы от жажды, / Самолеты пролетали дважды, / Не заметили — не сбросили нам льда» (с. 31). Кроме этого, в книге, естественно, нашли оражения события, связанные с Великой Отечественной войной и те чувства, которые испытывали эмигранты во время второго мирового побоища: «Она придет — жестокая расплата / За праздность наших европейских лет. / И не проси пощады и возврата — / Забывшим Родину — пощады нет» (с. 12). Туроверов снова писал о тоске эмиграции: «Успокойся, сердце, успокойся! / В авиньонской католической ночи / Русскою тоскою не беспокойся, / Не стучи так громко, не стучи» (с. 40).

В.В.Леонидов

«Стихи: Книга 5-ая» (Париж: Б.и., 1965). В последний прижизненный сборник поэта вошла значительная часть опубликованного в предыдущих книгах, а также более 150 новых стихотворений, отобранных Туроверовым из написанного им почти за 20 лет. Он писал в той же простой, ясной манере, возвращался памятью к погибшим однополчанам, ко всему пережитому: «Точно жемчуг в черной оправе, / Будто шелест бурьянов сухих. — / Это память о воинской славе, / О товарищах мертвых моих» (с. 156). Поэт все чаще и чаще подводил итоги своей жизни «Ты прожил жизнь чудесную. Уже / Пора домой в родные степи / Рожденному на рубеже / Великолепнейших столетий» (с. 203). Но никогда Туроверов не жалел о прошлом: «Мы ничего ни у кого не просим. / Живем одни — быть может потому, / Что помним добровольческую осень / И наше одиночество в Крыму» (с. 181). Сборник вызвал восторженные отклики. «А ведь, что бы ни говорили литературоведы, настоящая поэзия существует как растение, дерево, камень, река, ветер, цветочная пыль... Вот это ощущение дает ключ любви к стихам Туроверова и к не менее примечательной личности поэта, в его стихах неукоснительно присутствующей. Личности, связанной с землей (не только в размерах эмигрантского цветочного горшка), с "почвой", а не существующей в воздухе более или менее остроумной абстракции. Талантливая поэзия Туроверова конкретна, вещна. Словом своим (крепким и даже «донским») автор владеет так, как, наверное, в военной своей молодости владел шашкой — без промаха», — такой был отзыв автора, писавшего под псевдонимом Сотник (НЖ. 1966. № 85. С. 202—203).

В.В.Леонидов

ТЫРКОВА-ВИЛЬЯМС Ариадна Владимировна (1869—1962)

«Жизнь Пушкина» (Париж: YMCA-Press, 1929, 1948; М., 1998. С. 1-2). Исследование жизни и творчества А.С.Пушкина было одним из главных литературных начинаний Тырковой-Вильямс, предпринятых в эмиграции. С архивом Пушкина она познакомилась в России в 1918. О том, как была задумана книга, она писала сыну: «Для меня биография Пушкина и школа, и откровение, и отдых, и неиссякаемый запас

русского духа. Я подумала о ней в январе 1918 года, в минуты беспросветной тоски, отчаяния. Много лет с тех пор прошло, мало я еще успела сделать. Но если справлюсь, то верю, что это будет настоящее "белое дело" (Борман А.А. А.В.Тыркова-Вильямс по ее письмам и воспоминаниям сына. Лувэн; Вашингтон, 1964. С. 230). Рукопись первого тома Тыркова заканчивала в августе 1928 под Лондоном.

А.Никольский писал, что этот солидный труд «принадлежит к числу выдающихся по добросовестности исследований, любви к предмету и тщательности научной обработки... Это прекрасное художественное научное воскресение перед нами нашей национальной гордости, поэта и человека — Пушкина» (Новое время. 1929. 19 июля). *Саша Черный* прислал ей свою книгу с надписью: «Автору благородной и сердечной книги о Пушкине». Б.Бродский в рецензии на первый том отмечал, что, несмотря на большое количество исследований о Пушкине, его полной научной биографии не существует. Написание такого труда требовало большой решимости от автора, поскольку пришлось работать в неблагоприятных условиях эмиграции. Среди недостатков работы рецензент называет внесение в биографию Пушкина «потока современности», рассуждений о революции 1917 (Руль. 1929. 20 нояб.). *Г.Раевский* (Оцуп Г.) отметил глубокое уважение, любовь и бережность подхода Тырковой к творчеству Пушкина. Он подчеркнул глубокое понимание автором «мнимого легкомыслия» поэта. Исследовательнице удалось раскрыть стремление поэта скрыть свой глубокий ум, свою внутреннюю религиозность. Глубину мышления Пушкина Тыркова раскрывает, обращаясь к философской лирике и исторической прозе, к теме государственности, внутренней связи поэта с духом петровских преобразований. Рецензент отметил, что автору особенно удалось портретное изображение пушкинской среды, передача атмосферы александровской эпохи (В. 1929. 18 апр.). Положительный отзыв на книгу дал также *П.Пильский* в газете «Сегодня» (1929. 2 июня).

В начале 1936 Тыркова взялась за второй том биографии Пушкина. 10 марта она писала *И.Лукашу*: «Знаете ли Вы, что через него идет просветление русского лика, затемненного чадом марксистских искушений». В 1937 она была одним из инициаторов проведения Пушкинских дней, открывшихся торжественным собранием 10 февраля в Лондоне. Над вторым томом Тыркова продолжала работать во Франции, где она задержалась во время войны, приехав навестить семью сына А.Бормана. М.Карпович писал: «Без преувеличения можно сказать, что во всей литературе о Пушкине найдется немного биографических работ, которые можно было бы поставить наравне с книгой А.В.Тырковой по широте подхода к теме и по богатству материала». Рецензент одобрил толкование автором «Пира во время чумы» как вольного переложения сцен трагедии Дж. Вильсона (Уилсона). Он писал: «За исключением "Песни Мэри" и гимна чуме Вальсигама, все остальное является довольно точным переводом английского текста» (НЖ. 1950. № 23. С. 303).

О.А.Казнина

«То, чего больше не будет» (Париж: Возрождение, 1954; Воспоминания. М., 1998). Впервые: В. 1951. № 13-16, 18; 1952. № 19-24. Книги воспоминаний Тырковой-Вильямс, написанные четверть века спустя после описываемых событий, представляют осмысление и оценку прожитой жизни, отданной борьбе за демократическое будущее России. Первая часть «То, чего больше не будет» охватывает последние два десятилетия XIX в., рубеж веков и годы первой русской революции. В предисловии Тыркова сообщала о том, что писала мемуары во Франции во время немецкой оккупации, «чтобы заглушить неотступную тоску, которая тогда томила всю Европу, и воскресить в памяти то, что давала, чем дарила нас русская жизнь» (М., 1998. С. 11). В первых четырех главах освещаются семейная история дворянского рода Тырковых, жизнь и быт русской усадьбы, традиции дворянского воспитания, передачи из поколения в поколение кодекса поведения, семейного уклада. Даны живые и выразительные портреты матери, отца, родственников, крестьян и слуг, представителей родовой аристократии и либеральной интеллигенции, многие из которых сыграли заметную роль в истории и культуре России. В главе «Отец» дается портрет выдающегося религиозного деятеля о. Иоанна Кронштадского, бывавшего в доме Тырковых.

В книге показано формирование либеральной дворянской интеллигенции в домашнем окружении, в гимназии, в общении молодежи, показано, как проникали в эту среду идеи народовластия, марксизма, социализма. Раскрыта, можно сказать, «семейная история» русского либерализма. Ближайшие подруги Тырковой по гимназии впоследствии вышли замуж за трех зачинателей и руководителей русского марксизма: Надежда Крупская за Ленина, дочь директора гимназии А.Я.Герда Нина за *П.Б.Струве*, Лидия Давыдова за М.И.Туган-Барановского. В доме Л.Давыдовой, мать которой А.А.Давыдова была владелицей журнала «Мир Божий», Тыркова познакомилась с выдающимися деятелями политики, культуры и литературы: с И.А.Гончаровым, В.М.Гаршиным, *Д.С.Мережковским.* Другая близкая подруга Тырковой Вера Черткова была троюродной сестрой сподвижника Л.Толстого В.Черткова.

О.А.Казнина

«На путях к свободе» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952; 2-е изд. с послесл. Б.Филиппова. Лондон, 1990; Воспоминания. М., 1998). Книга является продолжением предыдущей, но в ней семейная и личная стороны жизни автора отступают на второй план, на первый выдвигаются исторические события.

Ю.Денике писал: «Читая воспоминания Тырковой, невольно завидуешь и тому, как много она помнит — часто до мельчайших деталей — и тому, как живо и ярко умеет об этом рассказать». Денике отметил, что в воспоминаниях существует достаточно отчетливая граница между фактографическим описанием событий прошлого и их более поздним осмыслением. Основная тенденция этого осмысления — «покаянная и часто обличительная». Книга, по словам рецензента, «в значительной мере является обвинительным актом против всей литературной и революционной интеллигенции, включая кадетскую партию и самое Тыркову, которая явно писала свои воспоминания с глубоким чувством вины — и коллективной и своей личной» (НЖ. 1952. № 31. С. 317).

Главы мемуаров под общим названием «Подъем и крушение. Воспоминания. Том третий: 1914—1918 гг.» должны были составить завершающую часть мемуарной трилогии. Главы, посвященные эпохе войны и революции, были написаны в США, куда Тыркова переехала с семьей сына после войны, и публиковались в Париже в газете «Возрождение» в 1956 (№ 51, 52, 53, 57). Отдельным изданием не выходили.

Ценность мемуаров Тырковой как исторического документа заключается в том, что ей довелось быть свидетелем и участником важнейших событий, определявших ход истории. Она находилась в самом центре политической, культурной и литературной жизни России. В числе ее знакомых известные писатели, философы, ученые, политики, среди них А.А.Ахматова, А.А.Блок, *А.Белый*, *Вяч. Иванов*, В.Я.Брюсов, М.А.Волошин, *И.А.Бунин*, *А.И.Куприн*, *А.М.Ремизов*, *И.С.Шмелев*, *Б.К.Зайцев*, *З.Н.Гиппиус*, *Д.С.Мережковский*, *М.И.Цветаева*, М.И.Ростовцев, *С.Булгаков*, *Н.А.Бердяев*, В.В.Розанов, *С.Л.Франк*, *Б.П.Вышеславцев*, Герберт Уэллс, Морис Бэринг, сэр Сэмюэль Хор, Бернард Пэрс и многие другие.

О.А.Казнина

ТЭФФИ Надежда Александровна (1872—1952)

«Так жили» (Стокгольм: Северные огни, 1921) — сборник, составленный из 15 рассказов, написанных Тэффи в 1910—1914. Рассказ «Выслужился» публиковался в ее «Юмористических рассказах. Книге первой» (1910); «Светлый праздник» — в «Юмористических рассказах. Книге второй» (1911); «Великопостное», «Юбилей», «Неудачник» перепечатаны из книги «И стало так» (1912); «Маляр», «Взятка», «У гадалки», «Палагея», «Культуртрегеры», «Без стиля», «Инкогнито» — из сб. «Карусель» (1913); «Позор», «Сладкая отрава», «Самодав» — из сб. «Дым без огня» (1914). Еще раньше эти рассказы публиковались на страницах московской газеты «Русское слово».

Рецензента, скрывшегося за псевдонимом Vector (Книга и революция. 1922. № 5), раздражает в книге Тэффи все, начиная с заглавия, в котором ему «чувствуется... смешанная со злобой тоска о прошлом, ограниченном, мелочном и самодовольном «житье-бытье». «Поражаешь-

ся, — восклицает критик, — до какого падения, до какой испорченности вкусов дошла часть нашей эмиграции». Он уверяет, что в книге «с натянутой улыбкой, с малоестественным юмором описываются самые безнадежно пошлые картины отборно мещанской и "мелко-буржуазной" жизни. Читаешь, и какое-то отвращение, омерзение охватывает от всей этой скучищи» (с. 48). Противоположное мнение высказывалось в рецензии Н.М.П. [Н.Мельникова-Папоушек] // Воля России. 1921. 9 сент.), в которой отмечается «умелый подбор» состава, вследствие <чего> рассказы, написанные до революции, нисколько не утратили своей актуальности и колоритности. По мнению рецензента, обращение писательницы к старым произведениям свидетельствует о ее возвращении к прежним интонациям и доказывает, что «автор нашел снова свой путь, от которого временно отклонился под влиянием политических событий на родине». Мельникова-Папоушкова усматривает в рассказах «Великопостное», «Светлый праздник», «У гадалки» чеховское влияние, говорит о юморе Тэффи как о легком и изящном, но в то же время глубоком. В рассказах «Палагея», «Культуртрегеры», «Без стиля», которые рисуют в «комичном виде русских бар, стремящихся то вносить "культуру" в совершенно им неизвестную и непонятную крестьянскую среду, то играющих в "сверхчеловеков" и "декадентов"», автор рецензии видит скорее сатиру, чем юмор.

Положительная рецензия Ф.Иванова (Новая русская книга. 1922. № 2) была посвящена двум книгам Тэффи («Так жили» и «Черный ирис»), но преобладал в ней анализ произведений из второй.

Е.М.Трубилова

«Черный ирис» (Стокгольм: Северные огни, 1921) — сборник из 13 рассказов, почти все из которых с незначительными изменениями перепечатаны писательницей из ее дореволюционных книг: «Веселая вечеринка» — из «Юмористических рассказов. Книги первой» (1910), «Пуговица» — из сб. «И стало так» (1912); «Острая болезнь», «Письма» — из сб. «Карусель» (1913); «Черный ирис», «Тоска по родине», «Продавщица», «Демоническая женщина», «Чужая беда», «О дневниках», «Телеграммы» — из сб. «Дым без огня» (1914); «Ревность» — из сб. «Неживой зверь» (1916). В книге представлены разнообразные женские характеры, в обрисовке которых Тэффи была так искусна, — наивные и легкомысленные, лгуньи и фантазерки, кокетливые, легко влюбляющиеся в придуманный самими образ и легко изменяющие. Жена, которая в отсутствии мужа заводит интрижки сразу с двумя поклонниками и запутывается в них («Черный ирис»), продавщица из шляпного магазина, при необходимости меняющая родное «самое обыкновенное интернациональное выражение» лица на «французское» («Продавщица»), демоническая женщина, носящая «стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке» («Демоническая женщина»). Такие женщины записывают в свой дневник: «Я бы хотела умереть совсем-совсем молоденькой, не старше сорока пяти лет» («О дневниках»), а европейские города различают по наличию в их магазинах пуговиц для перчаток («Пуговица»). Зарубежному русскому читателю была близка тема «русские за границей». Миниатюры о курортной жизни, написанные до революции («Тоска по родине», «Острая болезнь»), в эмиграции воспринимались читателями еще острее. «При всей шутливости тона, комичности выведенных фигур на общую картину наброшено прозрачное покрывало грусти по родине, по настоящему человеку», — пишет в рецензии на сборник Н.Мельникова-Папоушкова (Воля России. 1921. 29 сент.). Рецензент подчеркивает присущие писательнице «изящество манеры, легкость письма», «тонкий анализ мелкой повседневной жизни, переходящий порой в грустную сатиру» (с. 5).

В рецензии Ф.Иванова (Новая русская книга. 1922. № 2. С. 20) говорилось, что есть две Тэффи: «Одна хохотушка, затейница, та самая, которую мы знали по Петербургу и Москве, ласковым юмором своим напоминающая Антошу Чехонте», и есть другая, «призадумавшаяся, словно опечаленная». Если за сборником «Так жили» виделась Тэффи-«хохотушка», то именно такой — «другой» — она предстает перед читателем этой книги. Иванов утверждает: «В тихой, простой любви к Руси коростовых, но жальливых баб, Руси му-

жицкой и смиренной, любви, ясной, как четверговая свечка перед ликами старых божниц, — все очарование воспринимаемой по-иному в эмиграции Тэффи».

Е.М.Трубилова

«Passiflora» (Берлин: Журнал «Театр», 1923) — Название этого поэтического сборника переводится с латыни как «страстоцвет» (так же называется открывающее его стихотворение). В книгу вошли печатавшиеся в 1912 в литературно-художественных альманахах издательства «Шиповник» стихотворения «Я сердцем кроткая была...», «Я синеглаза, светлокудра...», «Эруанд» («Разгоралась огней золотая гирлянда...»), «Меня любила ночь...»; публикации 1915 из «Журнала журналов»: «Весеннее» («Ты глаза на небо ласково прищурь...»), «Иду по безводной пустыне...» (в сборнике озаглавленное «Рахиль»), «Тоска, моя тоска! Я вижу день дождливый...», «Подсолнечник» («Когда оно ушло и не вернулось днем...»), «Белая одежда» («В ночь скорбей три девы трех народов...») и др.

Одно из наиболее заметных в сборнике стихотворений — «Благословение Божьей десницы...», датированное 7 августа 1921, — можно считать определяющим мировоззрение Тэффи, которая, с одной стороны, искренне влеклась к Богу, с другой, терзалась разъедающими душу сомнениями: отчего Бог благословляет тех, «кто грешил, обманул и убил», как понять и оправдать «гибель кротких, радость низкопорочных».

О сборнике писал Леонид Галич (Руль. 1923. 15 мая), отмечая особую напевность строк: «В стихах Тэффи поет почти каждая строчка, и так и кажется, что мелодия их уже сложилась, что ее надо только подслушать и записать». Галич обращает внимание читателя на авторское посвящение сборника — «блаженству боли» — и предлагает свой перевод этих латинских слов «сладострастие». Тему сборника рецензент определяет как «музыку декаданса». «Тэффи — глубоко русская, — пишет Галич, — и ритм души ее глубоко русский, и, конечно, глубоко русская... извращенность сладострастных ее стихов». «Ритм жизни, поразивший слух Тэффи, — колеблющийся двойной ритм монастыря и шабаша, боли отречения и муки самораcтраты». Однако, говоря о стихотворении «Федосья», автор рецензии не может не воскликнуть: «Какая ясная, чистая, детская, невинная и счастливая душа написала эти строки!» В рецензии на сборник («Заметки о русской поэзии» // Воля России. 1924. № 16/17. С. 226—229) Евг.А. Зноско-Боровский констатировал, что поэтический дар Тэффи меньше комического, но одновременно признавал, что «ее популярность как автора юмористических очерков... слишком затемняет другой лик ее творчества, излишне и не по заслугам скрывает в ней от читателя поэта». Рецензент улавливал в стихотворениях сборника знакомые мотивы, «родственные Федору Сологубу, Анне Ахматовой, пожалуй, даже *Игорю Северянину*», слышал «отголоски декадентства и демонизма», но не мог не различить собственный голос Тэффи, признать ее подлинное поэтическое дарование. «Лучшей вещью» сборника критик называет «Ангелику» (в «Русском сборнике» 1920 это стихотворение было опубликовано под названием «Федосья»). Здесь продолжение и развитие той темы, над которой Тэффи работала всю жизнь, — смешение добра и зла, контраст между видимостью и сущностью, признание невозможности постичь Бога и благодарность за его милосердие («Пожалей нас, детей Твоих, Господи, // Что слепые мы до смерти от младости...»). «В поэтическом творчестве, в проникновении в духовную сущность людей, явлений и мира ищет Н.А.Тэффи спасения от того внешнего постижения их, которое дает разум, от той людской и рассудочно насмешливой оценки их, которую ей нашептывает ее ирония и юмор».

Евг.Ляцкий («О Тэффи» // Огни. 1924. № 8. 25 февр.) говорил о голосе поэтической музы Тэффи, который «гармоничен, нежен, хрустален и поет о том, что есть на свете и любовь, и счастье, но больше страдания и горя». В поэзии Тэффи, отмечал Ляцкий, в отличие от ее прозы, есть «лично пережитое». Критик сравнивал ее стихи со свежими полевыми цветами и подчеркивал их нежность — «в доверчивой наивности к людям и к Богу» и их «общий фон — примиренность с жизнью, двоящаяся между жестокой реальностью и прекрасной мечтой». О сборнике писали также *М.Алданов* (СЗ. 1923. № 17), Виктор Окс («Тэффи и ее поэзия» // НРС. 1952. 19 окт.).

В воспоминаниях *Дон-Аминадо* «Поезд на третьем пути» приводится эпизод из первых эмигрантских дней. В парижском гостиничном номере Тэффи составился своего рода литературный салон только что приехавших из России. Присутствующая там *Н.В.Крандиевская*, отыскала в свежем номере «Грядущей России» стихотворение Тэффи «Он ночью приплывет на черных парусах...», которое позже войдет в «Passiflora», и сказала: «А вот и стихи Тэффи, я их очень люблю, хотя они чуть-чуть нарочиты и театральны, как будто написаны под рояль, для эстрады, для мелодекламации» (Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1994. С. 653). Это же стихотворение прочтут над могилой Тэффи, в день ее похорон: «Но люди не поймут, что он уплыл со мною, // И скажут: «Вот, она сегодня умерла» (Верещагин В. К кончине Н.А.Тэффи // РМ. 1952. 15 окт.).

Е.М.Трубилова

«Рысь» (Берлин: О.Кирхнер и К°, 1923; Собр. соч. М., 1999. Т. 3). В книгу вошел 31 рассказ, большая часть из которых впервые публиковалась в 1920 на страницах газет «Последние новости» и «Свободные мысли», и была перепечатана еще рядом русских зарубежных изданий. Это первая значительная книга Тэффи, составленная из рассказов эмигрантского периода, и писательница по-новому подходит к отбору произведений, их объединению. Лишь на первый взгляд кажется, что она пренебрегла стилевым единством, просто собрав то, что было под рукой. На самом деле в этот период именно хронологический принцип позволяет сохранить стилистическое единство сборника. Тэффи включает в книгу далеко не все из опубликованного в периодике и к тому же меняет последовательность публикации. Сборник открывается рассказом «Башня», утверждающим связь сиюминутного и вечного, прошлого и настоящего. Когда становится жутко, когда на всем земном шаре одинокая, черная полночь, именно тогда обращается взгляд на небо: «Глядя на звездное небо, всегда думаешь о бесконечном пространстве, о вечности — о смерти и одиночестве». В рассказах 1920 нет отчаяния, нет тоски. Эпиграфом к книге писательница поставила слова из Библии: «Не говори: "Отчего это прежние дни были лучше теперешних?", потому что не от мудрости ты спрашиваешь об этом». Тэффи не рвет с прошлым, но она и не стремится уйти в прошлое от настоящего. Настоящее немыслимо без прошлого, но настоящее нельзя мыслить и без будущего. Тэффи постоянно ощущает связь времен и старательно подчеркивает ее. Рассказы и фельетоны 1920 отражают мироощущение человека, вынужденного бежать, покинувшего родину, но еще надеющегося на скорое возвращение; собранные в книге произведения еще не эмигрантские, и герои их — не эмигранты.

На обложке сборника изображена одна из любимых героинь Тэффи — модно одетая дама в туфлях на высоких каблуках, с зонтиком под мышкой и... узелком в руке. Этот рисунок в значительной степени объясняет значение слов «Рысь бегает рысью», напечатанных в качестве второго эпиграфа. Тэффи дает понять читателям, что ее рассказы — не о тех, кто остался в России, не о тех, кто заставил бежать из России, а о тех, кто бежал и бежит. Название книги, в котором сохраняется динамика, подчеркивает, что положение своих героев писательница считала временным, способным измениться и меняющимся. Это относится и к их характерам, и к их судьбе, это — самое главное — относится в целом к судьбе русских людей, судьбе России, к судьбе отечества, о котором пишет Тэффи в книге, несмотря на то, что персонажами ее произведений являются люди простые, ничем не примечательные, а в основе сюжетов лежат «дела житейские». Даже когда названия рассказов звучат громогласно: «В мировом пространстве», «Как быть?», «Ке фер?», — их содержание лишено всякого пафоса; писательницей утверждается простота истины. Самым известным из включенных в сборник произведений является рассказ «Ке фер?», который, как заметил *Дон-Аминадо*, вошел «в обиход, в пословицу, в постоянный рефрен эмигрантской жизни» (Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954. С. 258). Образ русского генерала-беженца, вышедшего на центральную площадь Парижа, и комичен, и трагичен одновременно. Русские, победившие Наполеона и триумфально вступившие в Париж, вновь в столице Франции. Круг замкнулся: революционные идеи, принесенные русским офицерством из заграничной кампании в начале XIX в., через сто лет опять

привели их на Плас де ла Конкорд. И если в «Ке фер?» звучит саркастическая насмешка над гордо-самоуверенным «Что делать?» Н.Г.Чернышевского, то в обратном — «Фер-то ке?» — не просто чувствуется растерянность, но видится надежда и вера на возвращение и «вразумление».

Тэффи, выпуская сборник, стремилась подчеркнуть, что надо за сиюминутным уметь видеть вечное. Однако критики продолжали воспринимать ее произведения как фельетоны на злобу дня, и именно этим объясняется резкость рецензии *Г.Венуса*, появившейся в сменовеховском «Накануне»: «Настоящий живой юмор у Тэффи очевидно давно иссяк. Она пытается отыскать его в новом быту, но срывается на дешевые фельетоны. На каждой странице выдает Тэффи свою писательскую дряхлость. Ее юмор потерял когда-то присущие ему блеск и тонкость» (Лит. неделя. 1924. 24 февр. С. 8). Сама же Тэффи хочет, напротив, насколько это возможно, уйти от злободневности, не борется, а стремится в первую очередь подчеркнуть то общее, что объединяет всех русских людей, независимо от их взглядов, положения, характеров, то, что заставляет их тянуться друг к другу, то, что понятно только тем, кого во Франции стали называть странным словом «леруссы». Россия осталась в нас самих, и если не смогли уберечь Россию там, то надо теперь спасать Россию здесь. «Думаем только о том, что теперь там. Интересуемся только тем, что приходит оттуда, — пишет Тэффи в рассказе «Ностальгия». — А ведь здесь столько дела. Спасаться нужно и спасать других. Но так мало осталось и воли, и силы...» (с. 33). В то время как отовсюду раздаются призывы к борьбе, к уничтожению, Тэффи — одна из первых, если не первая, — говорит о необходимости спасения, сохранения. И именно поэтому, когда речь заходит о детях, Тэффи становится безжалостна к взрослым. Они уже не вызывают сочувствия, симпатии, жалости. Дураки или мошенники, палачи или преступники, — все должны ответить за то, что они сделали с русскими детьми: «Растут наши русские дети. Больные, голодные, обманутые, обкраденные. Наше темное страшное русское будущее. Кто ответит за них? И как ответят они за Россию?» (с. 163).

Д.Д.Николаев

«Вечерний день» (Прага: Пламя, 1924). Открывает сборник рассказ «Соловки» (впервые: Жар-Птица. 1921. № 1), который Тэффи, отвечая на анкету «Зарубежные писатели о самих себе», в письме к *П.Ковалевскому* называла в числе лучших своих произведений (В. 1957. № 70. С. 32). «Перечитываешь его вновь слово за словом — какой крепкий прозрачный отстой, — писал *А.Черный*. — Казалось бы, и темы нет: скудный русский север, вода и камни, случайные слова случайных людей, столкнувшихся на жизненном перепутье. Но так плавно укачивает нарастание русских красок и слов, так добр и снисходителен юмор ко всем встречным нелепым двуногим, так тонко знание природы и так сильна тяга к ней» (Русская газета. 1924. 12 дек.). «В «Жар-Птице» впервые были опубликованы и некоторые другие рассказы, вошедшие в книгу, — «Анюта» (1922. № 7), «Поручик Каспар» (1922. № 8) и «Потомок» (1923. № 12). В творчестве Тэффи книга «Вечерний день» стоит ближе всего к сборнику 1916 «Неживой зверь». Это подчеркивается и сходным принципом построения названий, в основе которых лежит оксюморон, и тем, что под названием «Старик и старуха» в «Вечерний день» писательница включила дореволюционный рассказ «Зверь» из книги «Неживой зверь». Практически все произведения, вошедшие в сборник, — о любви. Вспоминает ли Тэффи дореволюционную жизнь или пишет об эмиграции — она на первое место ставит не исторические события, не быт как таковой, а характеры. Герои этой книги живут «на пределе», но только подступая к «пределу», они понимают, что такое жизнь. «Тэффи знают и любят как юмористку. А она еще кроме того талантливый поэт и рассказчик. Шутки и улыбки нет в рассказах "Вечернего дня". На них лежит печать сумерек, — отмечал *М.Слоним*. — Тэффи — писатель чеховской школы. Но только нет у нее певучей закругленности, лирической нежности чеховских повестей. В ее рассказах своеобразная острота и резкость очертаний. Есть некоторая художественная строгость в ее сжатом и выразительном слоге» (Воля России. 1924. № 18-19. С. 261—262). Сравнивает Тэффи с А.П.Чеховым в своей рецензии и *Г.Адамович*: «Есть большая прелесть в писательской манере Тэффи. Стиль ее идет

будто от Чехова, но это подсушенный и подостренный Чехов, лишенный всякой расплывчатости. Зрение у Тэффи очень зоркое. Если она приведет в описании какую-либо подробность, то это почти всегда находка. Отдельные замечания в сторону всегда остроумны и своеобразны. Есть в них особенный говорок, который составляет тайну Тэффи и ее очарование» (Звено. 1924. 10 нояб.). Критик «Руля» вспоминал, представляя новую книгу, не Чехова, а Ф.М.Достоевского: «Это не те шутливые рассказы, которые доставили автору популярность в обеих, так сказать, Россиях. Нет, здесь г-жа Тэффи вступает в другую область — серьезную, часто драматическую, не чуждую душевных надрывов, как бы в стиле Достоевского». Б.К.(*Ю.Айхенвальд*) считал, что иногда это выходит «искусственно и неубедительно (например, в рассказе «Предел»); иногда страдает внешнее и внутреннее правдоподобие (рассказ «Поручик Каспар»); но в общем не изменило писательнице ее гибкое и уверенное перо, и трагические анекдоты жизни из-под этого опытного пера выступают также отчетливо и выпукло, как и анекдоты комические». А «особенно сильный и своеобразный эффект» возникает там, «где юмор не хочет уступать своего преобладающего места серьезности, а с нею сплетается в одно целое», как, например, в рассказе «Марцелина» (Руль. 1924. 22 окт.). Многие рецензенты обращали внимание на изображение быта, на «бытовую» достоверность прозы Тэффи. «Специфический, не только художественный интерес, имеют те рассказы, сюжет которых связан с революцией и эмиграцией», — подчеркивал Айхенвальд. «Полное и тонкое знание старого русского быта» отмечал А.Черный в рассказах «Шалаев» и «Анюта», и он же, выделяя привлекающий «особое внимание» «глубокий и печальный» рассказ «Лапушка» (впервые: Звено. 1923. 5 нояб.), указывал читателям на верно показанную картину быта эмиграции: «Говорят, вот, что никакого эмигрантского быта нет, что все мы цыгане в пиджаках, никакого своеобразия в себе не носим и растворяемся, как капли дождя в море, в окружающей европейской суете. «Лапушка» — яркое опровержение этой неглубокой мысли. Драма русской девушки-подростка на чужбине — драма каждой эмигрантской семьи, в которой есть дети, — вскрыта во всей полноте». Недостаточно правдивой посчитали лишь повесть «Предел» (впервые: Окно. 1924. Кн. 3), но и здесь неприятие вызвала прежде всего оригинальная форма произведения, построенного как цикл «телефонных» монологов, выслушанных «неизвестной женщиной от неизвестного мужчины». Но и в этой повести, по мнению критиков, «хороши отдельные места и тонкие наблюдения» (М.Слоним), «остальные детали и сцены... очень хороши» (А.Черный).

Изображение быта чуть не заслонило главное — образ повествователя, объединяющий своим мировидением разные рассказы в единое целое — книгу. Но те, кто почувствовал «настроение» сборника, определили его практически одинаково. «Усталое дарование у Тэффи, и не случайно она выбрала для заглавия своей новой книги тютчевский образ: "Вечерний день", — указывал Адамович. — Тэффи, несомненно, — один из самых популярных наших писателей. Ее есть за что любить. Она это знает и последнюю свою книгу будто не писала, а дописывала: все равно что, все равно как, — выйдет хорошо. Есть, — я повторяю, — большая усталость в "Вечернем дне"». Усталость человеческую и хочет передать Тэффи. Революция, гражданская война, тяготы беженской жизни — все это вызывает не раздражение, не злобу, не ненависть, даже не опустошение и ощущение безнадежности; в душах — и повествователя, и большинства героев — царит усталость. Адамович очень чутко уловил общую тональность нового сборника, но его испугало настроение книги, ему показалось, что «рассказы очень растерянные, почти неврастенические», что «о взрослых, о трудной и страшной жизни их в последние годы она говорит слишком тревожно, слишком испуганно». Но усталость у Тэффи — это не усталость от жизни, а усталость, которая есть в конечном итоге приятие жизни целиком, сознание, что жизнь есть счастье и смерть есть счастье, поскольку и то, и другое даровано человеку свыше. Герои Тэффи не бунтуют; мятежные, ищущие души успокаиваются, и когда Тэффи «всерьез» пишет о жизни, то пишет она о любви, о нежности, о Вере и о смерти — все остальное маловажно, случайно, временно, все остальное становится темой юмористических рассказов. То же слово — «усталость» — становится ключевым и в рецензии А.Чер-

ного, но он как раз рассматривает усталость как эстетическое задание, как отражение мироощущения писательницы: «За последние годы порой сквозь веселый фон ее фельетонов пробивалась явная усталость: так много ведь приходится теперь писать и так трудно быть веселым в наши дни к очередной среде и воскресенью».

Д.Д.Николаев

«Городок: Новые рассказы» (Париж: Н.П.Карабасников, 1927; Собр. соч. М., 1999. Т. 3). «Тэффи, наконец, снизошла к почитателям ее большого таланта и после долгого молчания выпустила книжку рассказов. Они были разбросаны по столбцам зарубежной русской печати и как все, что появляется в газете, терялись и забывались. Теперь они снова воскресают к жизни и сразу же напоминают далекий Петербург и тогдашние книжки нашей писательницы, выход которых в свет всегда был литературным событием», — писал критик «Руля», сообщая об издании сборника «Городок» (1928. 18 янв.). Большинство рассказов о жизни русских беженцев в Париже ранее печатались на страницах периодических изданий — газет «Руль», «Звено», «Возрождение», «Огни», «Сегодня», журналов «Перезвоны» и «Иллюстрированная Россия», а в раздел «Далекое» вошел ряд миниатюр, созданных до революции, публиковавшихся в журналах «Новый Сатирикон», «Огонек», «Солнце России», а также в сборнике «Вчера» (Пг., 1918). В книге 32 рассказа, а открывает сборник своего рода предисловие «Городок (Хроника)». Самый известный из эмигрантских сборников Тэффи вызвал единодушное одобрение, независимо от того, к какому лагерю принадлежало издание, где сотрудничал тот или иной критик. «Еще одна талантливая книга талантливого автора. Редкое дарование у Тэффи, своеобразное и глубокое. И именно глубиною его, острой проникновенностью в те начальные сокровенные сферы, где уже нет места эффектам легким и искусственности, где божья простота, — именно этой проникновенностью, какой-то непосредственностью и прямотой действия безраздельно покоряет она читательское сердце, — утверждал Р.Днепров (*Н.Рощин*) в «Днях». — У Тэффи острый и зоркий глаз, уверенный, но осторожный резец и высокая культура вкуса... Большой и чрезвычайно разнообразный талант ее не укладывается вообще ни в какие рамки, и многие ее страницы — лучшие страницы современной "серьезной", "большой" литературы. Ее средства художественного воздействия необыкновенно многообразны, но при всей — часто — условности ее художественного рисунка, некотором авторском произволе, гиперболизации типов и действия, никогда, впрочем, не переходящей в буффонаду, — основной тон ее работ благороднопрост, смех ее не может покоробить самое требовательное ухо. У нее большой духовный ум» (1928. 15 янв.). «Тэффи пишет остро, колко, чаще горько, чем весело. Она, конечно, полна насмешки, но менее всего в ней благодушия, веселости физиологической, так просто "от здоровья", — считал *Б.Зайцев*. — Книга Тэффи, блестяще написанная, полна неутолимой тоски. Душа глубокая, скорбная и богатая, раз навсегда уязвленная зрелищем "милого мира", туго в ней зашнурована» (СЗ. 1928. № 34. С. 498—499). «Тэффи осталась прежней — тонкая наблюдательница, злая, чересчур злая насмешница, мастерица отточенных, законченных фраз, метких словечек, запоминающихся, входящих в обиход. В совершенстве знает Тэффи тех, кого она изображает, особенно своих классических «дам», «их "дамскую" психологию, их "дамские" разговоры. С радостной беспощадностью рисует она своих героинь, когда-то жительниц блестящей северной столицы, а теперь живущих в маленьком "городке" на берегу Сены, "в Пассях", — замечал рецензент «Руля». «Прелесть рассказов Тэффи в том, что они чисты какой-то самой острой и самой простой правдивостью, — признавала *Н.Берберова* в «Возрождении». — Но Тэффи не только остро верна. Она и остро умна... Тэффи все так же, как и раньше, умеет прелестно смеяться и заставляет нас смеяться вместе с собой» (1928. 15 марта). «На обложке — Эйфелева башня и самовар. Ясно сразу, о каком "Городке" рассказывает новая книга Н.А.Тэффи, — писал в «Последних новостях» Р.Словцов (Н.Калишевич). — Когда только основывался «городок», его жители, устами той же Тэффи, задавали знаменитый вопрос "Ке фер?" Теперь вопрос решен, и под Эйфелевой башней раздувают родные самовары. На это парадоксальное сочетание Тэффи смотрит своим насмешливым и умным, острым жен-

ским взглядом и потом рассказывает то, что видит, по-своему, как она одна умеет это делать» (1928. 17 янв.).

Любовь и нежность определяют отношение писательницы к героям. В мире, в котором жила Тэффи, в мире, который она создавала, не было места злу, ненависти, насилию. Люди могут быть мягкими или суровыми, умными или глупыми, хитрыми или простодушными, честными или лживыми, но в основном они — доверчивые, наивные, слабые, растерянные: события последних лет помогли им вдруг осознать, что живут они не в маленьком суетном мирке, а в большом мире, заставили оглянуться вокруг. Тэффи считает, что люди остались прежними, возвращается к героям своих дореволюционных произведений. Сохранился тип — и он узнаваем и в дореволюционном провинциальном городишке, и в революционном Петербурге, и в парижских меблирашках. Прошлое сплетается с настоящим; Тэффи возвращает читателям истинное ощущение времени — времени, разрушающего временное и утверждающего вечное.

Д.Д.Николаев

«Авантюрный роман» (Париж: Возрождение, 1931; М., 1992). Впервые печатался в газете «Возрождение» раз в неделю с 17 августа 1920 по 4 января 1931). Герои романа, за несколькими исключениями, — русские, бежавшие из России после революции. С Россией их уже давно практически ничего не связывает, они живут другой жизнью, не вспоминая и не тоскуя о былом, но по-прежнему их влечет друг к другу. Большинство персонажей романа — женщины, и Тэффи строит роман так, чтобы показать по возможности больше женских характеров. *М.Алданов*, представляя роман Тэффи, писал, что главные трудности, с которыми сталкивается современный романист, — это отсутствие или кажущаяся надуманность фабулы и «художественная теснота» быта. По мнению Алданова, Тэффи, несмотря на то что впервые обратилась к столь сложной жанровой форме, «справилась с ними чрезвычайно удачно, — подлинное художественное чутье подсказало ей выход». Ей удалось создать «напряженную и даже трагическую» фабулу и при этом найти «очень своеобразное сочетание подобной фабулы с тоном, в котором ведется рассказ» (ПН. 1932. 21 апр.). В произведении многое связано с авантюрной моделью: тип главного героя — авантюриста, представляющегося как Гастон Люкэ, мотив тайны, напряженное развитие сюжета, «маскарадность» (почти все герои имеют или прозвище, или псевдоним, даже иноязычные фамилии в переводе звучат как «клички»), но, в отличие от собственно авантюрного романа, в книге Тэффи в центре действия находится любовный конфликт, и стремится показать она не столько само действие, сколько восприятие его главной героией — Марусей Дукиной, выступающей в романе под «коммерческим псевдонимом» Наташа. «Что сказать о ней? — спрашивал *П.Пильский* в статье «Сердце женщины: Авантюрный роман Н.А.Тэффи» и находил в книге ответ на свой вопрос: «А сказать надо то, что всегда говорилось и будет говориться о женском сердце и женской любви, их слепоте и радости жертв. На свое горе, на свою погибель, она встретила "его" — в каждую женскую жизнь должен придти "он", и для него все: ласки и заботы, мечты и услуги, восторги и покорность. А кто он сам — все равно. И даже так: чем хуже «он», чем слабей и презренней, тем больше ему любви, вплоть до самой великой — материнской. Конечно, лучше всех это знает наша умная, неизменно и тонко женственная Тэффи» (Сегодня. 1932. 31 янв.). Именно Наташе все происходящее видится «авантюрным романом» — и этот авантюрный роман увлекает ее, в противоположность тем «коротким и скучным», «недолгим» романам, что были прежде в ее жизни. Интрига связана еще и с тем, каким видится Гастон Наташе, — шарм, очарование, детскость сочетается с обманчивостью и скрытой угрозой: его «рука душителя» с самого начала предвещает трагическую развязку. Но «рука душителя» настигает не главную героиню, Гастон убивает не Наташу, к которой он, как выясняется, равнодушен, а ту, кого он любит, — Любашу. Классическая схема авантюрного романа построена на движении к разгадке; Тэффи сохраняет сам принцип, но в финале, когда вроде бы уже наступила развязка, неожиданно «обманывает» читателя — тайна остается тайной. Сама героиня все же погибает, но смерть ее, предсказанная гадалкой, предстает скорее как «возвращение» — возвращение к

семье, к родным, на родину. Любовь и смерть в романе Тэффи связаны особым образом: потеря любви ведет к обретению смерти — теряя одно, обретаешь другое. «Взятый ею мирок — Монмартр — лучше всего укладывался именно в форму небольшого романа, с коротенькими главами, — подчеркивал Алданов. — Быть может, подсознательно, Тэффи чуть изменила и свой стиль — одно из главных ее очарований. В "Авантюрном романе" он обстоятелен, деловит, точен». Стилистическое многообразие и одновременно цельность романа отмечал Пильский: «Всего не перечислить в этой россыпи остроумия Тэффи, ее наблюдений, метких, иногда колющих слов, ее портретов, то смешных, то зловещих. И прельщает мягкая плавность в этом непринужденном течении романа, связность его неразрывных глав. Среди них (о, редкость!) нет ни одной вводной, наспех сшитой хотя бы самыми искусными нитками. Все цельно». Роман Тэффи — это не юмористическое произведение, хотя в тексте есть множество фрагментов, содержащих переклички с юмористическими миниатюрами писательницы. Прежде всего это касается портретов и характеристик, ярких, точных, остроумных, — не случайно именно их цитировали рецензенты. «Здесь все — психологично, все умно, литературно увлекательно. На свет появилась талантливая книга. В ней заиграли все блестки и сверканья тонкого и милого дара Тэффи, зазвучали струны сердца, — неслышный лирический трепет, — засветился проницательный и ясный ум, тихо, без усилий, легко зачаровала внешне небрежная, скользящая манера повествования, — писал Пильский. — То там, то тут, необжигающими молниями проскользнул, просиял нежный и красивый юмор. Даровитые умеют смеяться, изящные и воспитанные умеют улыбаться, и нет сил противиться желанию еще раз перечесть, еще раз увидеть эти блестки, привести эти слова, взглянуть на мимолетно нарисованные портреты».

Д.Д.Николаев

«Воспоминания» (Париж: Возрождение, 1931; Париж, 1980; Цитируется по этому изданию). Перепечатано в кн.: Тэффи Н. Ностальгия. Л., 1989. Впервые в газете «Возрождение» (1928. 16 дек. — 1930. 30 янв.). Автор предупреждает: «В "Воспоминаниях" этих не найдет читатель ни прославленных героических фигур описываемой эпохи... ни разоблачений той или иной политической линии... Он найдет только простой и правдивый рассказ о невольном путешествии автора через всю Россию вместе с огромной волной таких же, как он, обывателей» (с. 5). Хронологический охват воспоминаний: осень 1918 — лето 1919, последний предшествующий эмиграции год Тэффи в России. В книге 31 глава. Это не мемуары в чистом виде — скорее, беллетризованная проза, отмеченная редким сплавом едкой сатиры и по-женски тонкого чувства. Холодная осень 1918. Жили с ощущением обреченных на заклание — «как в сказке о Змее Горыныче» (с. 12). Пытались ходить в оперетту, слушать изысканные стихи, читать газеты, но понимали тщетность этих попыток. Тэффи сравнивает эту жизнь с последними шагами смертника, который по дороге к месту казни перепрыгивает через лужи, чтобы не промочить ноги. Тут появился некий антрепренер, который уговорил Тэффи ехать на гастроли в теплые и пока относительно спокойные Киев и Одессу. Антрепренер Гуськин — один из самых запоминающихся образов книги. Писательница остроумно передает типично одесские шутки своего импресарио: «спит, как из ведра», «проще порванной репы», «такой вечер, что вы мне оближете все пальчики», «хотел бы я так заплатить, как она не взяла», «так дешево, что прямо стыд», «столько работы, что ни охнуть, ни сдохнуть». Оказалось, что одновременно в Киев едет *Аверченко* с другим антрепренером. Писатели решают ехать вместе. Тэффи прощается с Москвой, оговариваясь: «Не надолго. Всего на месяц. Через месяц вернусь» (с. 21). Мемуаристка в присущей ей ироничной манере описывает перипетии дороги, физические и нравственные страдания гастролеров в пути. После скудной московской жизни и тягот путешествия Киев производит впечатление праздника. Здесь «вся Москва» и «весь Петербург»: «Летучая мышь», Собинов, *Василевский* (Не-Буква), *Лоло*, *Евреинов*. На страницах воспоминаний встречается много известных лиц. В Одессе одновременно с Тэффи оказываются редактор «Русского слова» Ф.И.Благов и М.Волошин. На пароходе «Шилка» ее спутниками до Новороссийска — последней перед эмиграцией

точки беженского пути — были профессор В.А.Мякотин, Ф.Волькенштейн, журналист А.И.Ксюнин. О ком-то мемуаристка упоминает вскользь, другие зримо встают перед читателем благодаря тонким и точным характеристикам (мини-портреты в неожиданном ракурсе Леонида Каннегисера в гл. 2; Власа Дорошевича в гл. 10; Мамонта Дальского и анархистки Ге в гл. 31). Спустя год после отъезда из Москвы для Тэффи все яснее становится, что оставаться в России невозможно; братоубийственная бойня разгоралась с каждым днем все сильнее. Рассказчице советуют поехать «пока» за границу, потому что вернуться домой сейчас невозможно. «К весне вернетесь на родину», — обнадеживают ее. Воспоминания завершаются отплытием Тэффи в Константинополь, с которого начинается ее эмиграция.

«Эта книга — едва ли не лучшее из того, что нам до сих пор дала эта талантливая и умная писательница, — заявил *И.Голенищев-Кутузов*. — Тэффи... не проникает в трагическую сущность русской смуты, но ясно видит мелких бесов, суетящихся на поверхности жизни... От разрушающего воздействия их автор ограждает себя смехом, — но смехом особенным, столь же далеким от французского острословия, сколь от тихих радостей английского юмора» (В. 1932. 9 янв.). Критики подчеркивали неотъемлемое свойство таланта писательницы: органичное переплетение трагического и комического. *М.Цетлин* писал: «Воспоминания Тэффи — ...эпилог прошлой и невозвратной жизни... Так смешаны в книге Тэффи смех и горечь, так достигает она двойственного впечатления: какая чепуха и какая грусть и какой ужас!» (СЗ. 1932. № 48. С. 483). Ему вторил критик. «Н.А-в» (Ник. Андреев?): «Тэффи... пишет как свидетельница и потерпевшая — шутка, легкое шаржирование сменяются искренним недоумением, частой грустью, волной лирических вздохов» (Воля России. 1932. № 1-3. С. 97). *П.Пильский* отмечал: «Тэффи добра. Она великодушна. Эта черта у нее давно примечена, и большевики в этой книге представлены, конечно, глуповатыми, свирепыми, но совсем не сильными. Впрочем, интерес книги не в них. Ее очарование — в тихой грусти и прелестных улыбках... Как соблазнительно описать свои страдания беженки, колючие, оскорбительные неудобства пути! Но у Тэффи не вырывается даже вздоха. И эти напасти она переживает все с той же снисходительной и великодушной улыбкой» (Сегодня. 1931. 13 дек.). Рецензию на книгу написал также *Г.Адамович* (ПН. 1931. 17 дек.; ИР. 1931. 19 дек. С. 16).

Е.М.Трубилова

«Книга Июнь» (Белград: Издательская комиссия, 1931; Собр. соч. М., 2000. Т. 4) — сборник, включающий 31 рассказ, которые прежде частично публиковались в газете «Возрождение». Книге предпослано посвящение: «Дорогому другу П.А.Тикстону». Ему же посвящен один из рассказов сборника — «Охота». Посвящение книги самому близкому человеку, спутнику жизни на протяжении ряда эмигрантских лет, свидетельствует о том, насколько писательница дорожила ею. Произведения, вошедшие в состав сборника, объединены ключевыми для творчества Тэффи темами. Это рассказы о детях, в которых писательница демонстрирует знание детской психологии, понимание внутреннего мира девочки-подростка, с пробуждающейся женственностью и страстным желанием любви, когда во всем видится объект чувства: «Все словно изнемогало... все переполнено было какой-то чрезмерностью могучей и неодолимой и не познаваемой, для которой нет органа в чувствах и слова на языке человеческом» («Книга Июнь»). «Веки горят. Плывут в мозгу лунные полянки, лунные кусты. Кусты зовутся "я люблю вас", полянки — "а в сердце ты" («Весна весны»). Та же нежность сквозит у Тэффи и в описании милых пустячков, сопровождающих быт: обломка цветного сургуча («Тихий спутник»), детской игрушки («Волчок»), бабушкиного старенького наперстка («Золотой наперсток») — во всем писательнице было дано разглядеть душу. Нет ей равных в изображении мира животных, который ничем не отличается у нее от людского, только, может быть, более теплый и «человечный». Не случайно один из рассказов сборника назван «О душах больших и малых». Разве мала душа Джоя, «простого веселого пса, неважной породы», который умирает от тоски и мучительной тревоги за свою хозяйку! Притихают уличные зеваки, столпившиеся у павшей лошади, при жесте «бывшего барина», который обнажает

шапку и крестится «за малую душу замученного зверя». Даже охоту, по Тэффи, можно считать очень удачной только в том случае, если никого не убили («Охота»). Многие рассказы сборника посвящены женским судьбам — одной из главных тем у Тэффи. Возраст героинь может быть различным, но есть нечто общее, объединяющее их, — это уход в иное существование, в воспоминания и сны, в мечты и грезы, все из которых, впрочем, сводятся, по большому счету, к той же жажде любви, что у девочек-подростков. Так молодая «тихонькая, тоненькая» гувернантка мечтает о благородном разбойнике («Катерина Петровна»), старушка живет сентиментальными воспоминаниями о маленькой дочке, которая давно уже «большая, толстая», и привязанностью к единственному близкому существу — «чашечке» («Лунный свет»), невзрачная девушка до самозабвения предана своей красавице подруге и живет ее жизнью, счастлива ее счастьем («Кука»), мать растворяется в сыне без остатка, кладет к его ногам свою жизнь и честь, взяв на себя его вину, признавшись в убийстве, которого не совершала («Мать»), Катя Петрова покорно впускает в свою супружескую жизнь фантом, которым восторгается ее муж («Лавиза Чен»).

Сергей Горный увидел в книге «мучительную боль за слабых, горько... обиженных», ведь герои ее — «все смятенные души, робкие, напуганные грохотом жизни». Рецензент напоминает, что еще в прежних, сатириконских книжках «вперемежку с тогдашним весенним смехом, с радостью о мире» Тэффи писала о таких душах с нежностью и жалостью. Эти чувства усиливаются в эмиграции. Горный дает емкое определение особенности творческого почерка писательницы: «Тэффи смеется и жалеет почти одновременно». «Чудесная книга. Симфоничная. «Разная». Страницы любят, тоскуют. Тут же рядом смеются и меж строк исступленно, бескрайно жалеют... Но уходит черное. Затихает и смех. И гудит только жизнь, целокупная, солнечная» (Руль. 1931. 25 марта). *Г.Адамович* призывал не читать книгу «за один присест»: «Слишком много в этой книге знания людей и жизни, ума, грусти, жалости, иронии, слишком много искусства, чтобы можно было исчерпать ее сразу. Есть писатели, которые "мутят свою воду", чтобы она казалась глубже. У Тэффи, наоборот, — вода совсем прозрачная. Но дно еле видно» (ИР. 1931. 25 апр. С. 20). В рецензии Н.Кульмана (Россия и славянство. 1931. 19 сент.) сравниваются творческие манеры Тэффи и других юмористов: «Юмор и смех Тэффи менее всего похожи на балагурство, на простое желание посмешить». «Это не поверхностный смех Аверченки и не балаганные шаржи Зощенки». Рецензент подчеркивает литературное «изящество» и «лиризм» рассказов Тэффи, «жизненность» ее персонажей, особенно детей, чьи души она «знает, понимает и любит». «Острая наблюдательность Тэффи известна, — пишет Кульман. — Комическую сторону жизни она чувствует необыкновенно живо. Но она отлично понимает, что комическое часто бывает только гримасой печального, драматического и даже трагического. Это роднит Тэффи с Чеховым».

В рецензии на сборник *М.Осоргин* писал: «Редко кто... умеет полуспокойно, полусмеясь, с таким умным и великодушным аристократизмом слова, — рассказать столько горького и столько страшного. Пусть глупый посмеется — умному есть от чего сойти с ума», но, продолжает Осоргин, спасает от этого «великое и традиционное, такое русское, писательское... искусство претворения мертвых проклятий в живую печаль», которым так прекрасно владеет Тэффи, «одна из самых умных и самых зрячих современных писателей» (СЗ. 1931. № 46. С. 498—499). Р.Днепров (*Н.Рощин*) считал, что «эту книгу Тэффи можно поставить выше всех, изданных ею ранее». Вопреки расхожему определению Тэффи как юмористки Р.Днепров подчеркивает: «Тэффи не обличает, не зовет, не судит, не требует. Она с людьми, она не отделяет себя от них ни в чем, но — умна и знает, что то "лучшее", к чему стремится человек и с чем наивно сравнивает подлинную жизнь, — выдумка, самообман, бесплодная утеха». Критик отмечает всегдашний блестящий язык и диалог у Тэффи, меткие и острые определения, неожиданные сравнения. «Но ценнее этого блеска, этого прекрасного мастерства, — итожит он, — новый обретенный писательницей тон в отношении к человеку и миру, — тон печали и мудрости» (В. 1931. 2 апр.).

Е.М.Трубилова

«Ведьма» (Берлин: Петрополис, 1936; Собр. соч. М., 1998. Т. 2 — цитируется по этому изданию) — сборник рассказов, объединенных мистической тематикой. В каждом из них речь идет о том или ином фантастическом существе, нечистой силе, нежити или о загадочных обстоятельствах, которые заставили героев поверить в существование потустороннего мира. *П.Пильский* определил основное содержание книги как «отзвук, отражение тени, голоса прошлого, русские легенды, приметы, сказания, суеверия — таинственный и фантастический мир, замирающий, почти замерший, и теперь вновь воскрешенный, как некая драгоценность, как исповедь простых душ, как отлетевшая жизнь, былой невторимый быт» («Ведьмы, черти, оборотни и ведуны» // Сегодня. 1936. 9 марта). Сборник назван по первому рассказу. Все рассказы первоначально были опубликованы в газетах «Возрождение» и «Сегодня» в 1931—1936. Ряд рассказов сборника открывается зачином, переносящим читателя в прошлое, на много лет назад. Тем самым повествование позволяет переживать описываемую ситуацию двояко: изнутри, как совершенно серьезную и даже страшноватую, если встать на место ее участников (непонятное всегда пугает), и отстраненно — издалека, с временной и географической (с парижской улицы Ришелье, как в «Банном черте») удаленности, зная развязку. Этим объясняется соседствование самого обыденного, скучного провинциального быта и необычайных событий, разворачивающихся на сером фоне, переплетение трагического и комического, преломление мистического сквозь призму юмора. Тэффи подчеркивает чисто русский характер поведанных ею историй: «Иностранцу, само собою разумеется, рассказать об этом совершенно невозможно — ничего не поймет и ничему не поверит. Ну, а настоящий русский человек, не окончательно былое забывший, тот, конечно, все сочтет вполне достоверным и будет прав» (с. 198). Одни рассказы сборника носят комический характер, как, например, «Банный черт», где, пользуясь суевериями домочадцев, сластолюбивый папаша списывает свои грехи на нечистую силу, поучая наивно-глуповатую мамашу: «Я тебе давно говорил, что в природе всякие штуки водятся, куда человеческому разуму проникать не полагается. Ну, и не проникай» (с. 268). Другие рассказы одновременно отмечены доброй улыбкой и нежностью (неотъемлемая особенность пера Тэффи) к мифическим существам, «милым и беззлобным», похожим на зелень от ананаса или вздыбившуюся линейку («Домашние»). В третьих преобладает детективно-мистическое начало, когда даже развязка не проясняет природы «аномалии» («Собака», «Чудит», «Оборотни»). Во многих рассказах сборника писательница обращается к событиям и впечатлениям собственного детства («Домовой», «Вурдалак», «Лешачиха», «Русалка», «Который ходит», «Ведун»), поясняя: «Как удивительно ярки воспоминания детства! Сколько потом в зрелом возрасте случается видеть и прекрасного и значительного, и многое только скользнет по душе и умрет. И память не схватит и не задержит. Но иногда какая-нибудь сущая ерунда, посетившая ранние дни вашей жизни, останется в вашей памяти до самой смерти» (с. 349).

В рецензии *П.Бицилли* отмечалось: «О чем бы ни писала Тэффи, в сущности, она всегда говорит об одном... Это... тема радости». Подчеркивая, что все герои Тэффи — «дети, сколько бы лет им ни было», критик констатировал: «Вместе с героями Тэффи мы вынуждаемся... видеть то, на что мы привыкли смотреть как на «постороннее», «мертвое», как на вещи «низшего порядка», живым, родным, нашим, и это вместе нас и радует и смешит... Эта комбинированная эмоция и есть то, что зовется юмором» (СЗ. 1936. № 61. С. 472—474). *Г.Адамович* писал, что Тэффи всегда отличали «страстное внимание к реальному содержанию повседневности, острый слух, безошибочный взгляд, непогрешимое чутье». По словам критика, чтение Тэффи — это «беседа с умным и очень усталым человеком. С таким, который втайне думает, кажется, что все идет к черту, что ничему помочь нельзя, что жизнь жестока, груба и страшна, а людям нужнее всего — жалость» (ПН. 1936. 19 марта). *Ю.Мандельштам* в своей рецензии (В. 1936. 26 марта) особо подчеркивал национальный колорит книги: «Правдивость Тэффи более всего должны чувствовать мы, русские. Тэффи описывает исключительно Россию и русскую жизнь, большей частью старую, довоенную, изредка уже потревоженную революционными

вееяниями. И глубоко подлинная «русскость» этих людей, этого быта сразу же становится несомненной». В рецензии Мандельштама уделяется внимание писательскому мастерству Тэффи: ей «не нужно настаивать на эффектах, чтобы произвести желаемое впечатление», ее искусство «настолько изощренное, что все его элементы растворяются в нем и у читателя остается впечатление полной непринужденности и даже небрежности». *А.Амфитеатров* говорил об эмигрантской «моде» на русский фольклор, но подчеркивал, что «яркий талант зорко приглядчивой, остроумно находчивой Тэффи» «рядом с избитым трактом проложил новую, свою оригинальную тропу» (В. 1936. 4 июня). От водевильного сюжета до Софокловой трагедии — таков, по словам Амфитеатрова, диапазон этой книги. «Лучшая, изящнейшая юмористка нашей современности, Тэффи своим смехом продолжает традицию не глумливого "Носа"... но "Повестей Белкина", "Графа Нулина", "Домика в Коломне", — утверждает критик. — Фантастика Тэффи — правнучка пушкинских "Бесов", "Заклинания", когда она лирична, и "Гусара", когда она смеется и смешит».

Тэффи причисляла книгу «Ведьма» к одним из самых удачных в своем творчестве. В письме к *П.Ковалевскому* 14 декабря 1943 она рассказывала о ее истоках и не могла скрыть удовольствия от похвалы товарищей по цеху: «В этой книге наши древние славянские боги, как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях. Все, как встречалось мне в русской провинции, в детстве. Эту книгу очень хвалили *Бунин*, *Куприн* и *Мережковский*, хвалили в смысле отличного языка и художественности» (Тэффи о себе // В. 1957. № 70. С. 32). По воспоминаниям В.Верещагина, писательница говорила: «Самая большая радость моя в жизни была, когда Мережковский сказал про мой рассказ "Вурдалак" — «Какой язык! Лесковский язык! Упиваюсь» (РМ. 1952. 15 окт.).

Е.М.Трубилова

«О нежности» (Париж: Русские записки, 1938; Собр. соч. М., 2000. Т. 4). Сборник, в который вошли 30 рассказов, состоит из двух частей. В первой преобладают рассказы о животных, о второй можно судить по предпосланному ей заголовку — «Дети». Дети и животные — излюбленные темы всего творчества Тэффи, в подходе к которым она не может скрыть пронзительной нежности-жалости. Первоначально рассказы сборника печатались в периодике: газетах «Возрождение» (1933—1936), «Сегодня» (1934—1935), «Последние новости» (1937). В рецензии на сборник *П.Бицилли* говорил о том, что все герои Тэффи, несмотря на различия в возрасте и принадлежность к «зоологически» разным мирам (будь то человек или зверь), — по существу являются детьми. «Собака или кошка показаны, как их понимают дети, т. е. им приписываются чувства, намерения взрослых людей, — и в то же время они не "очеловечиваются" до конца» — так создается комический двойственный образ. Точно так же, в двойном аспекте, показаны у Тэффи ребенок или взрослые, которые действуют, как дети. «Смешное, — продолжал Бицилли, — в этих сочетаниях, казалось бы, несочетаемого». Однако, подчеркивал критик, «сколь бы далеко ни заходил "шарж", правдоподобие никогда не нарушается... Это у Тэффи всегда было и остается самым ценным». Отличает рассказы писательницы о детях и то, что в них не найдешь фальши и обычного у взрослых при взгляде на детей «умиления». «С автором мы, действительно, словно возвращаемся в навсегда, казалось бы, покинутый мир, — восклицал Бицилли, — мир "нежности", радости, мир в этом отношении неизмеримо более человеческий, нежели тот, который мы, взрослые люди, сами себе устраиваем, и из которого мы в наши дни, как кажется, без остатка искоренили радость». Единственное слабое место, которое подмечал Бицилли в сборнике, — фамилии персонажей. От юмориста непременно ожидают «смешных» имен, стилистически совпадающих с общим тоном повествования, однако фамилии Шпарагов, Иторов, Гордацкий, Аросов представлялись критику неудачными: «и не «говорящие» ничего, никак не характеризующие персонажей и, вместе с тем, какие-то неуклюжие» (РЗ. 1938. № 10. С. 197—198). Рецензия *М.Цетлина* начиналась замечанием, что заглавие сборника «не вполне соответствует содержанию», ибо в слове «нежность» есть «оттенок женственной слабости, зыбкости, сладости». Рецензент приводил, перефразируя, авторские слова из рассказа «О нежности»: «Се-

стры, нежность и жалость, всегда вместе» и спорил с Тэффи по поводу ее названия, утверждая, что у нее-то как раз — «другая сестра». «Юмор, как слишком резкий свет, должен в художественном произведении быть насыщенным печалью, преломиться в ней, как луч в влажном воздухе, — писал Цетлин. — У настоящего художника никогда не встречаешь смеха без — в той или иной форме — "слез"». Так и в рассказах Тэффи рецензент усматривал не столько «нежность», «сколько большую чувствительность к страданию, жалость к людям, возмущение жестокостью». Цетлин вспоминал рассказы, «полные пронзительной, надрывной боли»: «Пасхальное дитя», «Мы, злые», «Наш быт». Он также особо останавливался на рассказах о детях, в которых, по его словам, писательница проявила себя как «большой мастер». Цетлин подчеркивал, что в изображении зверей у Тэффи «много тонкой наблюдательности», что она умело пользуется приемом, свойственным сказкам, ей удается «очеловечиванье животных». «Как хороша эта драка котов с секундантом-дворняжкой или сиамский кот, столь тяжелый и неподвижный, что, когда он садится на письменный стол, Тэффи приходится писать письма «вокруг его хвоста», осел Гриша, пудель Фифи, «неуклюжий медвежонок, бегающий, подкидывая зад». «Наряду с метко реалистическими штрихами Тэффи умеет сохранить и традиционный сказочный оттенок в изображении своих зверей... Кроме старинных народных сказок, у нее и нет в этой области соперников в русской литературе» (СЗ. 1939. № 68. С. 471).

Е.М.Трубилова

«Все о любви» (Париж: O.Zeluck, 1946; Собр. соч. М., 2001. Т. 7). Сборник из 30 рассказов. Название книги относится к каждому из них так же, как и ко всему творчеству Тэффи в целом. Любовь и ее проявления Тэффи способна разглядеть везде. Персонажи этой книги могут быть скучны, пошлы, смешны или жалки — их объединяет то, что они любят, любили когда-то или мечтают о любви. Молодящаяся веселая старуха с «крепкими толстыми щеками» и «голубыми фарфоровыми зубами» из рассказа «Время» когда-то была настолько очаровательна, что все «были в нее влюблены как сумасшедшие» (с. 26) и не один поплатился за это жизнью. Соседи одинокого старика из «Кошки господина Фуртенау» понимают его привязанность к домашнему питомцу: «Любят они друг друга, и любовь их хранит... от страха» (с. 81). Эта любовь словно «заражает» и их, побуждая быть добрее к своим близким. Зачастую героини Тэффи просто придумывают себе любовь, спасаясь от грустной пустоты жизни. Ильке («Фея Карабос») будет вспоминаться, что она всю жизнь любила однажды виденного молодого веселого доктора, который всего лишь сумел разогнать ее страхи, посмеявшись над глупыми прожектами зануды-мужа. Смешна и жалка, но по-своему счастлива живущая фантазиями Валентина Петровна («Яркая жизнь»), видящая в каждом встречном мужчине «безумца», потрясенного «красотой» ее «печали» (с. 228). Для того, чтобы составить объективное представление о каком-то событии, человеке или чувстве, надо оценить его глазами разных людей. Этим приемом Тэффи часто пользуется, достигая комического эффекта («Два дневника», «Точки зрения», «Дон-Кихот и тургеневская девушка»). «Выбор креста» — рассказ об относительности любви: две супружеские пары меняются наскучившими им «половинами», а по прошествии времени возвращаются к прежним партнерам, восхищаясь их достоинствами, которых раньше не замечали.

М.Слоним в рецензии на книгу определял ее содержание как «любовный быт русской эмиграции в Париже». Герои рассказов воспринимались критиком как «галерея пошляков», среди которых «мелькают круглые идиоты». Это, в его представлении, «молодящиеся дамы, густо накрашенные старухи, жены, обманывающие мужей с мышиными жеребчиками и безголовыми танцорами, мужья, обманывающие жен с их легкомысленными подругами, корыстолюбивыми певичками или "непонятными натурами". В этом пустом и пошлом мирке все сводится к проблеме "треугольника", и все горести и радости основаны на нелепости, лжи и жалких иллюзиях». Слоним отдавал должное мастерству рассказчицы: «Как всегда у Тэффи, в сборнике много острых словечек, кратких, но выразительных описаний... умных наблюдений, блестящего юмора». Но, утверждал критик, «читатель несколько утомлен от непрестанного

появления птичьих дур, «папочки» с брюшком и глупого любовника. Все они на одно лицо — точно не было у автора желания сделать их индивидуально разнообразными... Вся книга об одном и том же — не столько о любви, сколько о "вечно бабьем" и "вечно дамском"». Завершал рецензию совет Слонима не читать сборник «подряд» и напутствие: «Все те, кто любит Тэффи, найдут... соединение юмора с лирическим чувством, искусство короткой новеллы в чеховском стиле, точность реалистических подробностей, меткость языка и ту особую умную насмешливость, которая составляет одну из основных особенностей автора» (Новоселье. 1947. № 35-36. С. 115—116). Рецензия Н.Дудоровой на сборник публиковалась в «Русской жизни» (1947. 10 мая).

Е.М.Трубилова

«Земная радуга» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952; Собр. соч. М., 2001. Т. 7) — последняя прижизненная книга писательницы. Сборник из 32 рассказов, среди которых отдельно вычленены 3 под общим заглавием «Восток и север (три сказки)», а 7 последних объединены рубрикой «Маленькие рассказы». Произведения сборника публиковались в периодике и альманахах конца 1930 — начала 1950-х («Последние новости», «Возрождение», «Новоселье», «Орион»). Книгу открывает предисловие издательства, в котором подчеркивается, что «за смехом Тэффи нередко скрывается не только серьезное, но и трагическое». «Главный лирический герой Тэффи, — говорится в предисловии, — ...тысячи русских людей, начиная с самых заурядных... и кончая цветом русской интеллигенции... Каждый из них — живая, думающая, страдающая песчинка, вытряхнутая из огромной мозаики; имя ей — Россия» (с. 11). Так же мозаично и содержание сборника: в нем соседствуют рассказы о детях и стилизованные сказки для взрослых, юмористические («В Америку», «Кишмиш», «Летом») и трагические («Три жизни», «Слепая», «И времени не стало») произведения. Тэффи в письме к своей дочери В.Грабовской поясняла: «Книга рассказов называется «Земная радуга», потому что в ней все цвета спектра» (письмо от 26 октября 1951; Бахметевский архив библиотеки Колумбийского университета, Нью-Йорк, США, ящик 2). Оценивая свою книгу, Тэффи считала, что «лучшие вещи там — "И времени не стало", "Слепая" и "Баба-Яга"» (письмо неустановленному адресату от 11 сентября 1952; там же).

Рецензия Л.Ржевского на сборник называлась «Жизнеутверждающее мастерство» (Грани. 1951. № 14). Критик писал: «Вот уж где "трепещущее", по выражению Гоголя, слово нашего благодарнейшего языка живет и сверкает в почти ювелирном и вместе с тем таком легком по ритму и архитектонике употреблении». Ржевский отмечал великолепные рассказы Тэффи о детях, но, продолжал, «превосходно и остальное, и, не теряя своего, культура писательницы сочно перекликается с лесковским сказом («Старинка») и с чеховской стилистикой («Была война» и др.)». Особо отмечалось в рецензии, помимо «уменья писать», «уменье видеть». Читателя не может не привлечь «полнота этого виденья и ощущения жизни, любви к живущему». Даже в трагических рассказах книги нет «беспросветности — вот-вот брызнет за бытийной тучей снова радостный солнечный свет». В рецензии *М.Алданова* подсчитано, что это 32-я по счету книга Тэффи. «Н.А.Тэффи выпустила очень добрую книгу, — резюмировал Алданов. — Она доставит читателям наслаждение, кто бы они ни были». Единственное сожаление, высказанное им, — что автором написано «так мало больших произведений. Какая романистка пропадает в Тэффи!» (НЖ. 1952. № 30. С. 194).

Е.М.Трубилова

Ф

ФЕДОРОВ Василий Георгиевич (1895—1959)

«Канареечное счастье» (Ужгород: Школьная помощь, 1938); М., 1990. Часть 1 и начало 2-й — цитируется по этому изданию). Отрывок в «Современных записках» (1936. № 61). Роман остался незаконченным. Публикация первой части в 1938 побудила писателя продолжить работу над произведением, однако довести его до конца не удалось. Первая часть состоит из 16 глав. Предваряет книгу эпиграф из Екклезиаста: «Ибо кто знает, что хорошо для человека в жизни, в немногие дни суетной жизни его, которые он проводит, как тень...» Таким человеком-тенью, человеком «ускользающим», «уходящим в свои предчувствия и воспоминания», по определению *Г.Адамовича* (ПН. 1938. 10 февр.), является главный герой повествования — эмигрант Николай Яковлевич Кравцов. Глава XIV рассказывает о российских годах жизни любознательного, тонко чувствующего природу мальчика, чистого душой юноши, чья безмятежность кончилась с революцией. Он уезжает поступать в университет. Герой романа детски простодушен, искренен, мечтателен, хотя пережитое оставило в нем следы рефлексии и неврастении. Действие романа начинается в Германии, где Кравцов служит виолончелистом в оркестре ночного бара, и разворачивается в обратной хронологической последовательности. За шесть лет до того он оказался в Бухаресте, бежав из России. Ему было тогда 29 лет, и он был неисправимым мечтателем, собираясь «отправиться в лекционное турне по Европе», чтобы «прочитать ряд лекций о жизни интеллигенции в Советской России» (с. 357). Приютивший его на первое время библиотекарь Федосей Федосеевич Воротников сердито смеется над наивностью Кравцова: «Здесь, голубчик мой, делом надо заниматься, а не пустяками... Вы им запонку какую-либо изобретите, подтяжки, что ли, патентованные. Или новую прическу для стареющих дам... Вот на это Европа посмотрит... Вот тогда вас будут слушать... А то лекции. Да еще о русской интеллигенции!.. Кроме полицейского комиссара, никто вас и слушать не будет...» (с. 358). Кравцов знакомится с его секретаршей, хорошенькой и простой девушкой Наденькой, и влюбляется в нее, зачастую уносясь мыслями в свою вторую, призрачную жизнь: «А вдруг это сон... Я в России, и Наденька в России... И не было революции...» (с. 363). Наденька пытается вовлечь Кравцова в компанию эмигрантской молодежи. Молодые люди женятся, снимают у румына комнатку, практичная Наденька налаживает быт. Однако все-таки они слишком разные, и Кравцов остается один в своем призрачном мире, куда веселой, бойкой, милой, но все же заурядной Наденьке хода нет. О том, что случилось в жизни молодоженов дальше, можно только догадываться по той муке, с которой вспоминает Наденьку в начале романа постаревший Кравцов. Умерла ли она или бросила его — из романа это неясно, ясно только, что единственное существо, которое связывало Кравцова с реальной жизнью, исчезло, оставшись только в его воспоминаниях.

Название роману дала теория персонажа со смешным именем Кузьма Данилович Клопингер, словно сошедшего со страниц произведений Ф.М.Достоевского. Клопингер понял: чтобы человеку, который потерял самое дорогое в жизни (любимую жену, или дом с садом, или родину), «не свихнуться с ума», надо «жить без особой душевной взволнованности» (с. 404). Купить голосистую канарейку или несколько, чтобы пели они днем и ночью, заглушая тоску и не позволяя сосредоточиться на прошлом. «Вот... и нет никакой России. Ибо если б, скажем, была она, то можно с горя сойти с ума» (с. 408). Часть эмигрантов живет этой «канареечной теорией».

В рецензии *П.Бицилли* на роман (СЗ. 1938. № 66. С. 455—456) критик рассматривает «странность» героя как следствие исторической «мутации», в результате которой были утрачены нормальные человеческие ценности. Бицилли «оправдывает» Наденьку, которая «ко всему относится с выдержкой, трезво, с житейской мудростью, умеряя пыл "героя" и подсмеиваясь над его романтичностью. В сущности, это будничность, трезвость, умеренность женщины — это и есть самое "вечное" в ней и самое жизненно важное. Ведь этим-то держится жизнь». Именно в «правдивости» книги Федорова видит критик ее достоинство. Приветствует «почин молодого писателя» *В.Ходасевич* в своей рецензии на роман (В. 1938. 11 марта), сожалея лишь о том, что «Канареечное счастье» написано «как бы слишком умеренно, осторожно, с какой-то оглядкой». «Автор поступил бы правильнее, — продолжает Ходасевич, — если бы дал себе больше воли. У него есть отличные задатки, только еще не до конца развитые и довольно робко использованные. Будь он смелее, его приятная, милая книга была бы еще лучше».

Е.М.Трубилова

ФЕДОРОВА Нина (1895—1985)

«Семья» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952; М., 1992). Первоначально книга была написана и издана по-английски («The family». N.Y., 1940), и лишь позднее Федорова выполнила автоперевод. Книга получила первый приз — 10 тыс. долларов — на конкурсе американского журнала «Atlantic monthly» за лучший современный роман. Несмотря на русскую тематику, «Семья» была тепло встречена европейской и американской критикой и переведена на несколько языков. Автору удалось сохранить — и в русском, и в английском изданиях — тонкое чувство стиля и языка. В книге говорится о жизни русских эмигрантов в Тяньцзине на английской концессии во время войны Китая с Японией. Несколько уцелевших членов некогда большой семьи содержат пансион; описанию жизни и взаимоотношений хозяев и постояльцев, становящихся одной семьей, и посвящен роман. Три основные темы — вера, сохранение собственного достоинства в любых ситуациях и сострадательная доброта — преподносятся тонко и ненавязчиво. Одна из наиболее симпатичных фигур романа — Бабушка, волею судьбы ставшая главой семьи, привлекавшая к себе людей душевным теплом и неспособностью осуждать, жившая и умершая достойно. «Семья» — одна из самых религиозных книг в русской литературе, но религиозность ее чужда дидактичности: Бабушка принимает в свое сердце людей, никого не осуждая. Недаром она сразу чувствует близость со старой игуменьей, не очень твердо знающей церковный устав, но испытывающей «радость встречи» всякий раз при взгляде на лик Богородицы. В монастыре игуменьи творились чудеса, а сама она излучала «стихийно-человеческое, что не укладывалось в рамку правил... а отзывалось, как эхо на звук, на все, что был человек... она имела — в высшем развитии — то качество, которое отличает именно русскую душу: ...слепая, не рассуждающая человечность» (с. 151—152). Игуменья считала, что и неверующие верят в Бога, так как «без веры никто не мог бы жить даже и минуты — до того бы ему, неверующему, страшен стал мир» (с. 153). Очень жестко — в противовес игуменье и Бабушке — писательница показывает другую христианку — мисс Пинк, которая «была специалистом по безгрешному существованию, никогда не нарушившим ни одной заповеди» (с. 217). Англичанка, проповедовавшая праведную жизнь в строго отведенные для этого часы, являлась «самым агрессивным членом самых агрессивных обществ по насаждению морали» (с. 216). Тема семьи, без которой было бы невозможно удержаться человеку в современном мире, разрастается до глобальных обобщений. Мать говорит своей дочери Лиде: «Самый большой дар — это преданность и нежность. Только они и соединяют людей в Семью» (с. 346). Н.Федорова расширила образ, сказав про «одну-единственную во вселенной человеческую семью» (с. 350) вопреки расовым и религиозным различиям.

На появление на английском языке издания отреагировали русские критики. В «Новом русском слове» М.Железнов напечатал интервью с Федоровой. Журналист писал о ее «тургеневском идеализме» и о странности успеха книги у англоязычного читателя, привыкшего, что автор идет на

уступки ему в угоду. Железнов отметил: «Нина Федорова экспансивна и восторженна, как курсистка. Ее подход к людям не омрачен никакими сомнениями и никакими подозрениями... Ко всем своим действующим лицам она относится доброжелательно и нежно, и все их слабости она старается оправдать» (НРС. 1941. 20 нояб.). В «Новом журнале» появилась рецензия *В.Зензинова* на продолжение «Семьи» — роман «The chidren» (Boston, 1942; на русском языке роман печатался в «Гранях» в 1957). Рецензент подверг анализу оба романа со сквозными персонажами, отметив, что в обоих — «та же духовная и душевная атмосфера, которая охватывает читателя с первых страниц» (1942. № 3. С. 357). Самой характерной чертой дарования Федоровой автор считал «соединение юмора и нежности», принимающее иногда привкус меланхолии (там же). Обе книги, выражающие трагедию русских беженцев, были оценены Зензиновым довольно высоко; по его мнению, вторая книга такая же «очаровательная», «глубоко русская», и при этом пронизана «духом всечеловечности», как и первая (с. 359). Следующая волна рецензий прокатилась после появления книги на русском языке в 1952. А.Н. поместил в «Гранях» статью, в которой назвал «Семью» «энциклопедией эмигрантской жизни» (1953. № 17. С. 147). Значительность книги автор видел не только в «несомненном большом даре» писательницы, но и в общечеловеческой направленности: «Нина Федорова сумела наш призрачный эмигрантский быт — весь в узких рамках времени и места — освободить из этих рамок, поставить читателя лицом к лицу перед вечно-людским» (там же). Творческой удачей рецензент считал своеобразный язык писательницы, вернее англосаксонское построение фраз в ее произведениях. Назвав «Семью» романом-эпопеей, критик возвысил ее «до коллективного героя, до символа» (там же). Рецензент упрекнул Федорову лишь в пристрастности к Китаю и явных антияпонских настроениях, а также нашел слишком схематизированным образ «ходячей пошлости» мадам Климовой. З.Юрьева заявила, что, несмотря на грандиозный американский успех, роман написан в наилучших традициях русской литературы. «Сердцем Семьи» она назвала Бабушку, соотнося ее с лучшими образцами русской святости (фигура Бабушки была отмечена почти всеми критиками как одна из наиболее удачных). По мнению Юрьевой, к прекрасным страницам романа можно отнести описание приготовлений Бабушки к смерти. Очень высоко была оценена творческая манера Федоровой: «Экономия средств, красок, лиризма — как бы в соответствии с содержанием трудной повседневной жизни героев — дает автору возможность художественно-просто разрешать сложные задачи, никогда не впадая в фальшивый тон» (НЖ. 1953. № 33. С. 312). Юрьева обратила внимание на чувство юмора, простоту и мастерство книги. *В.Емельянов* заметил, что роман занял место, не занятое до этого никакой другой книгой, и при помощи весьма скупых средств, простой формы и почти «репортажного» языка сообщил то, что не удавалось передать более «литературно-изощренным» авторам. Критик выделил основные жанры, связанные с аналогичной тематикой и возникшие в эмигрантской среде: «Розовая вода с патокой, "ура-патриотизм", иногда со слезой и водочкой, или цинизм и грубость» (Опыты. 1953. № 2. С. 196). Федорова взглянула на действительность другими глазами, и в эпоху обострившихся общественных отношений сказала о простых человеческих чувствах «без надрыва, истерики и слащавости» (там же). Рецензент отметил, что Федорова напоминала о забытом в современной литературе человеческом сердце, и сочувственно сказал об образе Бабушки, о «тихом свете, в котором та живет, который через нее светит и другим, к которому тянутся» (там же). Особенность книги, по мнению Емельянова, в невозможности ее появления в Европе, эмигрантские писатели которой слишком тесно были связаны с классической русской и современной французской литературами. У Федоровой все слишком «свое», и, несмотря на английский язык и стиль, английские черты «русифицированы». В «своем» писательницы отсутствуют потуги на оригинальность, оригинальное в ней — «оригинально само по себе» (с. 197). В русле существовавшей критической традиции отметила книгу Е.Малоземова в статье о Нине Федоровой. Ее внимание было обращено на обыденность и незаметность свершения важных и достойных вещей, на отсутствие патетических ситуаций. «От "человеческой семьи" Нины Федоровой надолго остается

благоухание чистоты, русской сердечности и радушия, глубины религиозного Духа Святого...» (Русская женщина в эмиграции. Вашингтон, 1970. С. 22).

А.А.Аксенова

ФЕДОТОВ Георгий Петрович (1886—1951)

«Защита России» (Paris: YMCA-Press, 1988). Статьи, составившие 4 том Полного собрания сочинений Г.П.Федотова, изданный под названием «Защита России», публиковались в парижском журнале «Новая Россия» в 1936—40. Время, когда они написаны, определило их основную проблематику, которая носит по преимуществу злободневный политический характер. Стремительное нарастание агрессивных настроений в гитлеровской Германии и явная угроза войны, беспрецедентный масштаб репрессий в СССР, возвышение И.В.Сталина как вождя фашистского толка, притязающего на мировое господство, все более очевидный раскол в эмиграции, где активно заявляют о себе просоветские тенденции, — таковы основные темы, которые привлекали Федотова, в этих своих статьях предстающего скорее публицистом, чем мыслителем православной ориентации. К литературе он в «Новой России» обращался довольно редко, но тем не менее несколько его публикаций на страницах этого журнала посвящены крупным явлениям литературной истории и современным писателям. Среди этих публикаций выделяются два некролога: статьи «На смерть *Горького*» и «Памяти *В.Ф.Ходасевича*». Подводя итог творческого пути М.Горького, Федотов стремится сохранять объективность: «Мы пережили с недоумением и болью то, что считали и продолжаем считать его падением. Но мы не можем забыть, чем был Горький для каждого из нас — и для всей России — на известном отрезке нашей жизни... Вознеся его на не совсем заслуженный пьедестал в начале века, в один прекрасный день его несправедливо сбросили и забыли» (с. 37).

Причины драмы Горького, которого захлестнула «волна злобы», взметнувшаяся в сталинской России, Федотов усматривает не столько в присущем ему конформизме, сколько в нехватке культуры и непоследовательности духовной позиции. Горький, на его взгляд, не был ни правоверным коммунистом, ни эмигрантом по идейным соображениям, он был «инвалидом революции» (с. 41), постоянно старавшимся убедить самого себя в том, что она благо, но не способным примириться с насилиями и варварством, которыми она ознаменовалась. Ненависть к интеллигенции, которая чувствуется во многих его произведениях, сближает Горького с В.И.Лениным, «но, в отличие от Ленина, Горький не заигрывал с тьмой и не разнуздывал зверя» (с. 40). Несмотря на все свои одиозные выступления и высказывания по возвращении в СССР, Горький, как полагает Федотов, внутренне до конца не примирился со сталинской системой, и оттого его последние годы прошли «в страшной пустоте».

Через три года в статье о Ходасевиче Федотов описал совершенно другой тип художника: как раз исключительно цельного и последовательного в своих взглядах, оценках, а поэтому — и в своей поэтической тональности. Для Федотова Ходасевич, законный наследник Серебряного века и вместе с тем его непримиримый антагонист, потому что ему от этой эпохи «досталось одно похмелье», — едва ли не единственный русский поэт своего поколения, который «никогда не мог забыть "звуков небес" на этой опостылевшей для него земле» (с. 258). Он поэт «скитальческого существования», ставшего для него «сплошной пыткой», но еще важнее, что его путь — христианский по своему главному итогу. Он прошел «путем зерна» и «выразил больше, чем личную боль: то была боль о России, муки смерти и — верим — рождения в один из самых тяжких дней ее исторической жизни» (с. 259).

Статья 1936 посвящена разбору книги А.Жида «Возвращение из СССР». Федотов отмечает, что впечатления Жида носят в целом довольно поверхностный характер, и тем не менее он нащупал некоторые определяющие черты тогдашнего советского менталитета: «самодовольство и конформизм» (с. 72). Последнее слово, по мнению Федотова, неточно — нужно было бы сказать «ложь». Об этой всеохватывающей лжи как атрибуте советской жизни Федотов часто пишет, откликаясь на сообщения о событиях на родине.

Пушкинскому юбилею посвящена статья «Пушкин и освобождение России». В ней отмечено, что, вопреки многие годы проводившейся в СССР духовной стерили-

зации, Пушкин остался для современного поколения истинным учителем жизни, и сделана попытка охарактеризовать ракурс восприятия пушкинской поэзии через сто лет после гибели поэта. «Мне думается, — пишет Федотов, — что в Пушкине сейчас должно нравиться цельное приятие Божьего мира, картины мирного, прекрасного быта, амнистия человеку — вне героического напряжения и подвига, — человеку просто, который хочет жить и мечтать о счастье» (с. 87). Статья «Потерянный писатель» содержит портрет А.И.Герцена, который вместе с Н.А.Некрасовым оказался единственным из приверженцев революционной традиции XIX в., сохранившим свое место в истории русской литературы и живой интерес потомков. Его, однако, длительное время пытались извергнуть из русской культуры, и причина здесь не столько в революционных взглядах Герцена, скомпрометированных последующей историей, сколько в присущей ортодоксально православному мышлению нетерпимости «к свободе и к миру культурных гуманистических ценностей» (с. 115) — ею же объяснялись и постоянные нападки на Пушкина. Гуманизм Герцена для Федотова «дефективен», поскольку этот писатель «выбросил за борт все религиозные и философские элементы», без которых гуманистическая доктрина мертва. И тем не менее Федотов убежден, что в пору торжества антигуманизма «человечность и свободолюбие Герцена... волнуют и притягивают» (с. 116).

А.М.Зверев

ФЕЛЬЗЕН Юрий (1894—1943)

«Обман: Повесть» (Париж: Я.Поволоцкий, 1930). Первое крупное произведение Ю.Фельзена очертило и особенности героя, и круг мотивов, которые повторяются во всех его более поздних книгах. Герой, которому приданы автобиографические черты, — молодой русский парижанин, томящийся бесцветностью своей жизни и постоянно чувствующий, как в вязких буднях «безнадежно усыпляется немногое еще живое», что ему удалось сохранить в тайниках души. Он осознает себя представителем поколения, с юности не знавшего иллюзий относительно собственного назначения в жизни и существующего просто по инерции, — «равен другим... со всеми одинаково проглатываю пустые дни, по мелкому мучаюсь и, как все другие, справедливо должен исчезнуть». Однако пустота повседневности и унижения из-за нищеты, давно сделавшиеся привычными, пока не привели к душевной анемии. Напротив, «во мне... вдоволь скопилось нерастраченной глухой нежности» (с. 17), и, как бы вопреки логике обстоятельств, герой живет «ожиданием — стремительным, легким, суеверно-благоприятным». Это ожидание счастья, пусть герой знает, что счастье для него недостижимо, а ожидание беспочвенно и бесплодно. Повесть написана в форме дневника героя, который пристально вглядывается в мельчайшие оттенки своих переживаний. Повествователь пытается объяснить самому себе, отчего они столь разнородны, и задумывается над тем, существует ли некий стержень, ядро, доминирующее чувство, которое определяло бы главные свойства его личности. Этот вопрос остается для него непроясненным, хотя поиски своей настоящей человеческой сути для персонажа, несмело мечтающего о писательской карьере, становятся занятием, поглощающим его без остатка даже в те редкие минуты, когда жизнь заполняется событиями, — они всегда связаны с перипетиями любовных увлечений. Но и в любви герой движим несовместимыми побуждениями: от романтической мечтательности до откровенного цинизма, — и эта непоследовательность, аморфность устремлений, неотчетливость или полное отсутствие идеалов показана у Фельзена как черта, наиболее характеризующая описываемый им человеческий тип. В «Обмане», представляющем собой цепочку эпизодов будничности повествователя (чаще всего они лишены внешней занимательности или откровенно тривиальны, представляя интерес лишь для понимания душевной сущности главного персонажа), основное событие связано с приездом из Берлина в Париж Лели Герд, «одинокой женщины, взбунтовавшейся против судьбы и старости» (с. 10). Леля — героиня, которая впоследствии переходит, не изменяясь, из одного произведения Фельзена в другое, — воплощение неотчетливых грез повествователя о магической встрече и решительной перемене участи. Однако романтика влюбленности

оказывается эфемерной, а реальные отношения Лели и повествователя предопределяются неспособностью обоих испытать действительно захватывающее чувство. В дни, предшествующие сближению, герою грезится «только что рожденная, упоительно живая новизна, ради которой до легкомыслия просто и мучиться, и умереть» (с. 39), но это лишь еще один обман. Леля (в ее жизни был долгий и мучительный роман с нынешней московской знаменитостью актером Сергеем Н., затем поспешный брак с офицером Добровольческой армии, бегство из России и развод) оказывается пленицей эротической стихии и по зову своего первого возлюбленного, приехавшего в Германию, уезжает к нему, а затем шлет повествователю письма, полные разочарования. Герой даже в краткий миг любовного торжества сознает, что оно случайно, и, потеряв Лелю, быстро утешается то с владелицей шляпной мастерской, то с ее неумелой ученицей. Скучная ему самому необходимость поочередно обманывать их обеих, по существу, составляет его основную заботу. Периодически героя изводит отвращение к себе. Тогда он пытается утешиться размышлениями в том роде, что «нам, людям без Бога и без веры, необходимо хоть что-нибудь осязательно живое представить божественным, высоким, совершенным, и мы поневоле освящаем редкие дни и часы любовной разделенности, о которых пишем и говорим, как люди верующие о часах молитвы» (с. 100).

Критика единодушно отметила в повести Фельзена сильное влияние М.Пруста (писатель и сам его признавал в статье о Прусте и Дж. Джойсе, напечатанной два года спустя в «Числах». 1932. № 6) и говорила о том, что «повесть... не лишена интереса с точки зрения психопатологии любви, но литературно она знаменует неудачу» (*Струве Г.* // Россия и славянство. 1930. 8 нояб.). Исключение на общем фоне составила рецензия *П.Пильского* в «Числах» (1930/31. № 4): критик отмечал, что «у Фельзена много данных для светлых предречений. Из них лучшие залоги — его даровитость и ум» (с. 267). Дважды — под собственным именем (Воля России. 1931. № 1/2) и псевдонимом А.Новик (СЗ. 1931. № 46) писал о повести *Г.Хохлов*. Вторая его рецензия содержит наиболее полную характеристику особенностей Фельзена как писателя. Сурово оценивая «Обман»: там «нет живых героев... все действующие лица... проходят... как бессловесные статисты... Можно лишь удивляться тому искусству, с каким книга, написанная в эмиграции, с эмигрантскими героями и эмигрантским бытом, очищена от всех признаков зависимости от реальной жизни» (с. 499), критик тем не менее отдал должное оригинальности «метода», состоящего в «попытке отказаться от привычных литературных форм и выразить, почти с «сюрреалистическим» невмешательством автора, всю сложность и текучесть человеческих мыслей с наибольшей точностью и непосредственностью» (с. 500). И хотя это «сочиненная непосредственность», рецензент увенчивает свой разбор выводом, что повесть «скучна как беллетристика и интересна как литературный эксперимент» (там же).

А.М.Зверев

«Счастье: Роман» (Берлин: Парабола, 1932). Роман, лишенный фабулы и представляющий собой опыт самопознания героя, взглядывающегося в сокровенные и часто неотчетливые движения своей души, укрепил уже сложившуюся репутацию Фельзена как «русского прустианца» и искателя новых повествовательных форм, которые приобретают у этого прозаика самоценное значение. Как и «Обман», «Счастье» представляет собой сплошной внутренний монолог повествователя, который, однако, дается не в форме дневника, а в форме писем, адресованных любимой женщине. Образ, возникающий из этих писем, где воспоминания смешаны с грезами и перебиваются лирической патетикой, вызывает прямые ассоциации с героиней «Обмана», а герой обладает всеми психологическими и моральными характеристиками, уже использованными для обрисовки фигуры рассказчика в первой повести. Почти полностью идентичен истории, рассказанной в «Обмане», и лирический сюжет «Счастья», насколько о нем возможно говорить. Из писем, представляющих собой прежде всего опыт интроспекции и изобилующих недомолвками во всем, что относится к предыстории отношений героини с повествователем, возникают контуры обычного для Фельзена рассказа о несостоявшемся счастье, о драматически сложившейся любви, которую погубили как обстоятельства вре-

мени, так и непреодолимые человеческие слабости обоих любящих. Впрочем, реальная хроника их отношений практически невосстановима по этой исповеди в письмах, где домышленное слишком тесно сплетено то ли с действительно случившимся, то ли со столь часто возникавшим — во множестве внешне достоверных мелких подробностей — в воображении героя, что он видимо, сам уверовал в истинность небывшего. Замечание *Г.Адамовича* в посвященной Фельзену главе книги «Одиночество и свобода» (1955; цит. по изд.: СПб., 1993. С. 155): «душно-комнатная атмосфера его романов» — прежде всего подразумевает, очевидно, «Счастье», где не чувствуется ни движения сюжета, ни развития характеров. Любовный восторг, муки ревности, сомнения героя в себе, упреки возлюбленной, перебиваемые язвительной иронией, обращенной на собственные слабости, — все это образует сложный узор рассказа, полностью лишенного динамики и внутренней конфликтности. Принцип повествования охарактеризован в «Счастье» самим рассказчиком: «Я постепенно убеждаюсь, что мое призвание... воссоздавать эти будто бы ненужные любовные мелочи и неторопливо из них выводить предположительные, но невыдуманные обобщения» (с. 37).

О книге с пониманием и сочувствием писал *В.Ходасевич* (В. 1933. 12 янв.): «Роман Фельзена бескрасочен. С тем большею пристальностью, доходящей до мелочности, изображен внутренний мир самого героя». Ходасевич называл Фельзена одним из молодых авторов, определяющих (наряду с В.Сириным, *В.Смоленским*, *Н.Берберовой*, *Г.Газдановым*) «сегодняшний день нашей словесности». Более осторожной в оценках была рецензия *М.Цетлина* (СЗ. 1933. № 51). Критик говорил о Фельзене как о представителе течения, «которое отошло от русской традиции», увлекшись Прустом, Джойсом, В.Вулф и вслед им пытаясь «приблизиться к реальной правде душевной жизни человека, где все перемешано, где воспоминания, отрывки разговоров, переживания, размышления слиты... в одно неразрывное целое» (с. 459). *Ю.Терапиано* в рецензии на роман Фельзена писал: «Среди других наших новых писателей, Фельзена многие считают наиболее последовательным прустианцем. Действительно, манера его письма, его аналитический прием носят на себе следы влияния Пруста... Роман "Счастье" не написан для тех, кто ищет легкого и приятного отдыха. Фельзен требует от читателя усилия и внимания, это писатель для медленного чтения» (Числа. 1933. № 7/8. С. 268).

А.М.Зверев

ФРАНК Семен Людвигович (1877—1950)

«Этюды о Пушкине» (Мюнхен: Б.и., 1957; 2-е изд. Лондон, 1978; 3-е изд. Париж, 1987; М., 1999 — цитируется по этому изданию). В книгу, вышедшую после смерти философа, вошли статьи, первоначально напечатанные в эмигрантских периодических изданиях 1933—1949: «Религиозность Пушкина» (Путь. 1933. № 40), «Пушкин как политический мыслитель» (Белград, 1937), «О задачах познания Пушкина» (Белградский пушкинский сборник, 1937), «Пушкин об отношениях между Россией и Европой» (В. 1949. № 1) и «Светлая печаль» (В. 1949. № 3). Во исполнение воли С.Л.Франка эти пять этюдов составили издание, подготовленное его семьей. Книга названа «лучшим, что было написано в эмиграции о Пушкине» (Каталог русских книг зарубежных изданий. Париж, 1990. С. 50). В своем исследовании Франк считает А.С.Пушкина не только величайшим русским поэтом, но и «самым ярким и показательным выражением народной души в ее субстанционной основе», «великим мудрецом» и «великим мыслителем». Автор доказывает, что «в безмерно богатом и глубоком содержании духовного мира Пушкина религиозное чувство и сознание играют первостепенную роль» (с. 8—9). Ученый выявляет и прослеживает три основные тенденции, определяющие духовный склад Пушкина: «склонность к трагическому жизнеощущению, религиозное восприятие красоты и художественного творчества и стремление к тайной, скрытой от людей духовной умудренности» (с. 14). Общим «фундаментом» политического мировоззрения Пушкина, согласно Франку, было национально-патриотическое умонастроение, оформленное как государственное самосознание: По общему своему характеру политическое мировоззрение Пушкина «есть консерватизм, сочетающийся, однако, с на-

пряженным требованием свободного культурного развития, обеспеченности правопорядка и независимости личности, т. е. в этом смысле проникнутый либеральными началами» (с. 61). По образцу «поэтического хозяйства» поэта, «так интересно прослеженного *Ходасевичем*, — писал Франк, — должно... исследовать то, что можно было бы назвать его "духовным хозяйством" — т. е. те основные «духовные темы и идеи», которые проходят через все его творчество (с. 97). К ним относятся идея равнодушия природы к человеческой судьбе и ее трагизму; убеждение в невозможности счастья; мысль о привлекательности, заманчивости опасности, риска жизнью; идея «пенатов», культа домашнего очага, семьи, домашнего уединения как основ духовной жизни; идея просветления через страдания, тихой радости на дне скорби; воспоминания детства как основа жизни и отсюда неколебимая верность месту, где протекало детство, друзьям детства и отрочества; связь эротической любви с религиозным сознанием; особая значительность осени как космического состояния, близкого трагизму человеческой жизни; ничтожество славы и религиозное призвание поэта; мотив покаяния и нравственного очищения.

М.Карпович подчеркнув, что эта книга «заслуживает самого пристального внимания», отметил отстаиваемую Франком идею «многослойности» духовного мира Пушкина, неправомерности отыскивания у поэта миросозерцания, «основанного на каком-либо одном принципе» (НЖ. 1958. № 55. С. 279). Философ понимал, что духовный мир поэта не может быть раскрыт путем разбора отвлеченного «содержания» (мысли, идеи) его художественных произведений, в каждом из которых всегда приходится иметь дело с органическим целым неразрывного «формо-содержания». Эта «методологическая осторожность», по мнению Карповича, помогала Франку подойти к пушкинскому жизнепониманию без излишнего схематизма и вместе с тем с достаточной объективностью. И хотя на страницах книги «можно найти много ценных и интересных мыслей о творчестве Пушкина», рецензент останавливается на нескольких важных моментах, нуждающихся, на его взгляд, в дальнейшем выяснении. Это проблема религиозности поэта, вопрос о том, возможно ли видеть в Пушкине сторонника самодержавия и вопрос об автобиографичности поэзии Пушкина. Оговорки, которые Франк имеет в виду, кажутся рецензенту настолько существенными, что не позволяют видеть в Пушкине сторонника «самодержавной монархии». Ибо «самовластье» оставалось для поэта «понятием отрицательным, а в языке того времени слово это было синонимом самодержавия» (НЖ. С. 280). Карпович настаивает на разграничении переживаний поэта, воспринимаемых им как его личный духовный опыт и теми «переживаниями» эстетического свойства, которые рождаются в воображении поэта и связаны с его способностью «вчувствоваться» даже в лично ему чуждые мысли, стремления и чувства. Впрочем, «обе эти категории переживаний в настоящем художественном произведении сливаются в одну: личный опыт поэта становится поэтическим "вымыслом", а "выдуманные" им чувства приобретают подлинность». В обоих случаях применим один и тот же критерий — художественной убежденности. Это и есть «"правда" в искусстве», — пишет Карпович (НЖ. С. 281). М.Альтшуллер подчеркнул, что эти работы Франка «ни в коей мере не устарели и затрагивают проблемы, в значительной степени не решенные до сих пор в многочисленных трудах советских и западных пушкинистов» (НЖ. 1987. № 168-169. С. 454). Одним из самых интересных этюдов сборника критик называет статью «Пушкин как политический мыслитель». Политическая мысль Пушкина «развивалась в сторону консерватизма», приводящего поэта к убеждению, что «монархия есть в народном сознании фундамент русской политической жизни» (с. 455). А этюд «Пушкин об отношениях между Россией и Европой «содержит оригинальную трактовку «западничества» поэта: с «принципиальным «европеизмом» у Пушкина сочетается твердое убеждение в своеобразии русского мира, в существенном отличии между историей России и историей Западной Европы» (с. 140). В суждениях поэта «обнаруживается гениальная способность» к «синтетическому, примиряющему противоположности восприятию — к пониманию им исторической реальности» (с. 147). На книгу также откликнулся К.Фотиев (Грани. 1958. № 38).

Т.Г.Петрова

X

ХОДАСЕВИЧ
Владислав Фелицианович
(1886—1939)

«Собрание стихов» (Париж: Возрождение, 1927). Книга не включила двух первых сборников — «Молодость» (1908) и «Счастливый домик» (1914). «Счастливый домик» переиздавался в Берлине (издательство З.И.Гржебина) дважды — в 1921 и 1922.

К середине 20-х выявился явный спад интереса эмигрантской читательской аудитории к поэзии, и поэтому проблематичным становился успех даже сборника столь известного поэта, как Ходасевич. В предисловии к «Собранию стихов» Ходасевич пишет: «Отсутствие моих книг в продаже побудило меня к изданию этого сборника. Он составлен из "Путем зерна" и "Тяжелой лиры", к которым, под общим заглавием "Европейская ночь", прибавлены стихи, написанные в эмиграции». Но в действительности и «Путем зерна», и «Тяжелая лира» в книге 1927 претерпели композиционные изменения по сравнению с предшествующими изданиями этих сборников (оба они также выходили у Гржебина в 1922 и 1923). Из петроградского (1922) издания «Путем зерна» в «Собрание стихов» не попали 8, а из «Тяжелой лиры» (1923) — 3 стихотворения. Вместе с тем раздел «Путем зерна» пополнился стихотворением «Акробат», ранее входившим в состав книги «Счастливый домик». Было изменено и внутреннее расположение стихотворений в обоих этих разделах. «Европейская ночь», цикл из 28 стихотворений, написанных между 1922 и 1927, фактически представляла собой самостоятельную книгу, обладающую собственной центральной темой («сумерки Европы» после перенесенных ею исторических катастроф, агрессия пошлости и бездуховности) и обозначившую для многих неожиданный поворот Ходасевича к злободневным социальным мотивам. По выходе в свет «Собрания стихотворений» Ходасевич оставляет поэтическое творчество. Это его решение объясняли как собственно творческими причинами (исчерпанность возможностей Ходасевича-поэта), так и обстоятельствами, связанными с кризисом культуры русского зарубежья, все более остро ощущавшей свою невостребованность и тем самым — невозможность осуществить высокую духовную миссию, которую Ходасевич считал истинным делом поэта. После 1927 в печати появилось только 8 его новых стихотворений, не переменивших общей оценки творчества поэта, установившейся прежде всего по «Собранию».

Все основные мотивы лирики Ходасевича, как и главенствующие особенности его поэтической системы, наглядно предстали в этой книге. Стало возможным ясно определить и место поэта в русской традиции — совершенно очевидной сделалась органическая связь Ходасевича с поэзией пушкинской плеяды, — и его «магистральный сюжет»: неутоленная мечта о гармоническом единстве действительности и культуры, переживание резкой дисгармоничности мира, выраженное сдержанно, однако полное внутреннего драматизма. «Собрание стихов» позволило ощутить своеобразие его литературной позиции, им самим определенной как осознанная традиционность в условиях, когда ломка традиции происходит постоянно и неостановимо. Объявляя себя приверженцем консерватизма, он уточнял, что, по его пониманию, консерватор — тот, кто сознает необходимость вечного обновления и не пытается ему противодействовать, но озабочен тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма.

Среди откликов на «Собрание стихов» выделилась статья В.Сирина в «Руле» (1927. 14 дек.), положившая начало длительному, плодотворному литературному диалогу *Набокова* и Ходасевича. В статье отмечалось, что Ходасевич — корифей

«прозы в стихах», означающей «совершенную свободу поэта в выборе тем, образов и слов», качество намного более редкое и ценное, чем «поэтические красоты, узкое традиционное поэтичество». Местами чувствующаяся у Ходасевича сухость, «холодноватый ход стиха» для Набокова скорее достоинство, чем слабость этой лирики, — слабостью он считает как раз проявившееся в «Европейской ночи» стремление «возбудить в читателе жалость, сочувствие и т. д.» Истинное значение поэзии Ходасевича определено его «свободой... в выборе тем», которая «не знает границ», а также «поразительной ритмикой» его стихов. «Это мастерство и острая неожиданность образов оказывают какое-то гипнотическое действие на читателя и, околдовывая его слух, поражая его внимание, мешают ему "переживать" вместе с поэтом, по-человечески сочувствовать тому или другому его настроению». Он — «огромный поэт», однако оценить его смогут лишь те, кто способен «наслаждаться поэтом, не пошаривая в его "мировоззрении"». Более сдержанный характер носила статья *М.Цетлина* «Поэт и Психея» (Дни. 1928. 8 янв.), хотя и в ней «Собрание стихов» оценено высоко, а основная мысль рецензента практически совпадает с набоковской. Вдохновение Ходасевича, пишет Цетлин, — это не кастальский ключ, а «артезианский колодец, который нужно долго буравить все глубже и глубже, чтобы брызнула, наконец, живая вода поэзии». В этом отношении Ходасевич имеет много общего с одним из своих кумиров — Е.А.Баратынским. С другой стороны, его «поэзия мысли и раздумья» постоянно возвращается к теме «раздвоения личности», не доверяющей даже своим самым сокровенным порывам, и здесь у Ходасевича появляется нечто общее с Л.Пиранделло. Особенно чувствуется эта общность в «Европейской ночи», которая названа Цетлиным «книгой отвращения перед жизнью». Его дар «тайнослышанья» и редкостной «зоркости» — воистину «тяжелый дар», однако самым глубоким и оригинальным в поэзии Ходасевича остается «реальное переживание духовного и себя в мире».

А.М.Зверев

«Державин» (Париж: Современные записки, 1931; Собр. соч. М., 1997. Т. 3). Свою первую статью о Державине Ходасевич написал к столетию со дня его смерти (1916), а работать над жизнеописанием начал зимой 1929, публикуя готовые фрагменты в периодике. Отдельному изданию предпослано краткое авторское пояснение. Ходасевич указывает, что, опираясь на фундаментальный труд Я.К.Грота, он «не ставил себе неисполнимой задачи сообщить какие-либо новые, неопубликованные данные», а видел перед собой иную цель: «По-иному рассказать о Державине и попытаться приблизить к сознанию современного читателя образ великого русского поэта — образ отчасти забытый, отчасти затемненный широко распространенными, но неверными представлениями» (с. 121). Во вступительной заметке заявлен и важный для Ходасевича принцип: «Биограф — не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но отнюдь не выдумывать» (там же). Повествование в жанровом отношении противостояло модным тогда романтизированным биографиям наподобие книг А.Моруа, которые Ходасевич считал неприемлемыми как по литературным, так и по этическим соображениям. Тем не менее его книга включала в себя элементы скорее романа, чем исследования, строго следующего документам. С первых же страниц в ней появляется сюжет, движение которого определено не только хроникой жизни, а скорее особенностями личности героя, ибо они, по мысли Ходасевича, определили судьбу, сделав неизбежными и «бури», что «были суждены» Державину (с. 131). Сама его биография приобретает сходство с авантюрным романом, где персонаж, испытав всевозможные превратности фортуны, делает блестящую политическую карьеру, представая как крупная личность и вместе с тем как олицетворение характерных свойств мирочувствования и социального поведения своего времени. В отличие от предшественников, Ходасевич взглянул на Державина не только как на поэта, но и как на государственного человека, не противопоставляя, даже не разделяя эти две сферы деятельности, ибо для его героя поэзия и служба являлись «как бы двумя поприщами единого гражданского подвига» (с. 215). Отношения Державина с Фелицей (имп. Екатериной II), затем с императорами Павлом I и Александром I занимают в книге столь же большое место (и для концептуальной характеристики ее героя столь же важны),

как державинские занятия поэзией, в которой, по определению Ходасевича, господствуют «гиперболизм и грубость» (с. 191), придающие уникальное звучание прославленным одам. Власть, народ, тирания, свобода, добродетель, мудрость — все основные категории, которыми определяется поэтический мир Державина, для него выступали не как отвлеченные понятия, но преломлялись через собственный непосредственный опыт службы со всеми ее счастливыми мгновениями и разочарованиями.

И в поэтическом творчестве, и в политических выкладках его мысль постоянно возвращается «к добродетельному монарху, существу высшему, бытие которого опровергалось умом и опытом, но в которое еще оставалось верить как в чудо... "Блаженству общему радея", охраняя то самодержавие от дворянства, то, в ряду прочих сословий, дворянство от самодержавия, Державин неизменно ставил себя в положение трудное» (с. 315). Книга Ходасевича воссоздает одну такую ситуацию за другой, при этом, однако, показывая Державина как личность, полностью осуществившую свой духовный потенциал, творческую гениальность и гражданские идеалы.

Для Ходасевича Державин — в своем роде единственный пример абсолютного единства вдохновения, рождающего нетленные строки «Оды на смерть князя Мещерского», и долга, повелевшего служить Закону, который «стал как бы новой его религией» (с. 218). Поэзия, точно так же как и служебная деятельность, должна была способствовать устроению жизни «ко благу». «Он любил историю и поэзию, потому что в них видел победу над временем» (с. 392). И хотя поэзия, особенно поздняя, заполняется размышлениями о «минутности дел человеческих», в ней никогда не ослабевает гражданственный пафос. Этим определяется и эстетика Державина, которая «полностью подчинена выразительности» (с. 348).

Отклики рецензентов на книгу Ходасевича были восторженными (А.Кизеветтер // Руль. 1931. 8 апр.; *П.Муратов* // В. 1931. 4 апр.). *М.Алданов* (СЗ. 1931. № 46) утверждал, что читатель Ходасевича получает возможность прикоснуться к «чисто пушкинской прозе» и что «лучше о Державине, вероятно, никто не напишет» (с. 496). *П.Бицилли* (Россия и славянство. 1931. 8 апр.) назвал книгу «одной из самых содержательных, полезных и нужных книг по русской культуре, какие только были изданы за последнее время, заметив, что метод Ходасевича верен: невозможно «писать о Державине отдельно как о тамбовском губернаторе, отдельно как о "певце Фелицы"».

А.М.Зверев

«О Пушкине» (Берлин: Петрополис, 1937; Собр. соч. М., 1997. Т. 3).

Книга, ожидавшаяся как главное событие пушкинского года в русском зарубежье, на самом деле оказалась переработанным изданием «Поэтического хозяйства Пушкина» (Л., 1924; главами печаталась на протяжении 1923 в «Беседе»), сборника статей и заметок Ходасевича, вышедшего с таким количеством опечаток и несанкционированных редакторских правок, что он от него отрекся. Вернувшись к этой книге, он исключил из нее свыше 20 заметок, другие исправил и сократил, ввел 4 статьи, не входившие в ленинградский вариант. Тем не менее работу трудно было расценить как адекватную замену обещанной Ходасевичем биографии Пушкина, на которую в 1935 была объявлена подписка в «Возрождении».

«О Пушкине» — сборник, в котором биографические очерки и литературоведческие штудии чередуются в свободном порядке с тем, чтобы они не просто дополняли друг друга, но образовывали единство в буквальном понимании слова. Этот композиционный принцип отвечал одной из основных методологических предпосылок Ходасевича-пушкиниста: «С известными ограничениями и поправками «на преломление», стихи Пушкина почти всегда дают обильный материал для биографии» («В спорах о Пушкине» // СЗ. 1928. № 37. С. 278). Внутренний стержень книги, как сказано в открывающем ее очерке «Явления Музы», — попытка выявить стадии работы пушкинской мысли, связанные «с переходом момента автобиографического в мифотворческий» (с. 407). Такой переход показывается, в частности, на примере «Скупого рыцаря», который, на взгляд Ходасевича, «воспроизводит очень давние столкновения с отцом» (с. 465, глава «Ссора с отцом»). Как наиболее действенный способ решения поставленной задачи

Ходасевичем предложено исследование «автореминисценций и самозаимствований из более ранних произведений» (с. 420), чем автор занят в статьях «Гавриилиада», «Перечисления», «Отъезды, отлеты, исчезновения», «Излюбленные звуки» и др. Их объем колеблется от страницы («Наполеон») до полулиста (глава «Кощунства», где обосновывается важный для Ходасевича вывод об устойчивости пародийного начала в поэзии Пушкина, причем речь идет о «чисто литературном пристрастии к пародии», которая «беззаботна» и в той же «Гавриилиаде», где «сквозь соблазнительную оболочку кощунств» проступают «равномерно и широко разлитое сияние любви к миру, благоволение и умиление» (с. 463). Прослеживая наиболее устойчивые метафоры и воссоздавая многократно возникающие лирические сюжеты Пушкина (главы «Двор — снег — колокольчик», «Амур и Гименей»), Ходасевич стремится выявить систему лейтмотивов, иногда непосредственно («лейтмотив Пущина»), иногда сложно и неочевидно (вдохновенье и «маска литературного дельца») соотносящихся с биографическими событиями. В оставшейся за пределами книги статье «О пушкинизме» (В. 1932. 9 дек.) сформулирован подход, который должен был главенствовать и при написании биографии, и при работе над частными проблемами творчества Пушкина: «Чтобы понять писателя, надо его прежде всего правильно прочесть. Весь пушкинизм как область положительного знания и есть не более как вспомогательная дисциплина, стремящаяся обеспечить возможность этого правильного чтения, необходимого для понимания и ему предшествующего». Очерки и заметки книги «О Пушкине» мыслились как образцы подобным образом истолкованного «правильного чтения». В этом смысле особую важность представляет глава «Бури», где анализ «иносказаний, прикрывающих всяческие невзгоды именем бурь» (с. 488), вплотную подводит к осмыслению важнейших оппозиций пушкинского творчества, увенчанному выводом, что «и организованная государственность, и разнуздавшаяся масса, и бушующая стихия, — все это явления, одинаково мешающие воле личности, вторгающиеся в ее жизнь и подавляющие ее свободу» (с. 489). Попытка «от того и другого бежать «в обитель дальную трудов и чистых нег» не удалась, и это, по Ходасевичу, истинная драма жизни Пушкина.

Книга, состоящая из 22-х фрагментов, выглядела мозаичной, несмотря на усилия Ходасевича подчеркнуть присущую всем его материалам общность взгляда на Пушкина. Очерк «О двух отрывках», содержащий наиболее тщательно аргументированную критическую концепцию (согласно ей, «Пора, мой друг, пора!» — не самостоятельное стихотворение, а продолжение стихов «Когда за городом, задумчив, я брожу...»), вызвал несогласие *А.Бема* (Меч. 1937. 8 авг.), опровергавшего доводы Ходасевича указанием на то, что уже интонационно первый из этих двух текстов «носит все черты начальной строфы, а никак не срединной». Те же возражения выдвинул в своей рецензии *Г.Адамович* (ПН. 1937. 1 июля), который нашел неубедительной и главу о «кощунствах», хотя соглашался с тем, что установка на пародийность действительно присуща многим пушкинским произведениям. *Ю.Мандельштам* (В. 1937. 8 мая) дал книге очень высокую оценку, считая, что она «одна перевешивает всю пушкинскую литературу юбилейного года — по обе стороны рубежа». Более взвешенным было суждение *В.Вейдле* (СЗ. 1937. № 64): он писал, что перед читателем, «конечно, не та книга о Пушкине, которой от Ходасевича ждали и продолжают ожидать. Такую книгу, где жизнь и творчество были бы поняты совместно, где Пушкин был бы весь... только Ходасевич и мог бы нам дать, потому что у него в должной мере сочетается знание предмета с проникновением в его внутреннюю жизнь, в его смысл» (с. 467).

А.М.Зверев

«Некрополь: Воспоминания» (Брюссель: Петрополис, 1939; Собр. соч. М., 1997. Т. 4). Книга появилась за несколько недель до смерти Ходасавича и была воспринята как его литературное завещание. Составившие ее очерки публиковались в периодике с 1925 («Брюсов»), но для книги они были заново отредактированы с тем, чтобы придать «Некрополю» внутреннее единство. Ходасевич добивался, чтобы получился не сборник мемуаров, а повество-

вание о Серебряном веке — его атмосфере и людях, чьи судьбы во многом определялись этой атмосферой. Наряду с крупнейшими писателями воссоздаваемого периода (*А.Белый*, А.А.Блок, *М.Горький*, Ф.Сологуб) в книгу вошли и очерки о тех, кто, как друг юности Ходасевича С.Киссин (Муни) или Н.Петровская, в юности являвшаяся музой Белого, а затем В.Я.Брюсова, оставил след в качестве выразителей умонастроений, верований, устремлений, социального поведения, характеризующего это время. Тогда «жили в неистовом напряжении, в вечном возбуждении, в обостренности, в лихорадке. Жили разом в нескольких планах» (с. 9). Ходасевич стремился запечатлеть сединение этих планов, которые, «в конце концов, были сложнейше зпутаны в общую сеть любвей и ненавистей, личных и литературных» (там же). Его интересуют и гениальные прозрения символизма, который явился культурной почвой, во многом взрастившей его дарование, и оттенки «декадентства», присущие этому движению, когда оно становилось актерством, повелевая разыгрывать собственную жизнь «на театре жгучих импровизаций» (с. 10). Такая задача предопределила ясно выраженную жанровую уникальность «Некрополя». Личные воспоминания автора, не раз касающегося эпизодов, обладающих для него сокровенным смыслом, соединяются в этой книге с тонким разбором эстетики и художественной практики символистов, с описанием духовных веяний, наиболее характерных для того времени, и идеологических тяготений, воплотившихся в таких фигурах, как Горький, с одной стороны, С.Есенин — с другой. Дается целостная, хотя и нескрываемо субъективная реконструкция духа эпохи, которая, по признанию Ходасевича, на долгие годы сформировала и его самого. То были «годы душевной усталости и повального эстетизма», когда «действительность распылялась в сознании, становилась сквозной. Мы жили в реальном мире — и в то же время в каком-то особом туманном и сложном его отражении... Не умея раскрыть законы, по которым совершаются события во втором, представлявшемся нам более реальным, нежели просто реальный, — мы только томились в темных и смутных предчувствиях» (с. 69). Драмы, которые порождало подобное состояние умов, — один из основных сюжетов «Некрополя» (главы «Конец Ренаты», «Муни», «Есенин»). Вместе с тем книга содержит портрет М.О.Гершензона, который для Ходасевича оставался олицетворением лучших, идеальных традиций русской интеллектуальной среды, сохранившихся и во времена духовного разброда, а также аналитический очерк о Горьком. В нем сочетаются традиционный взгляд мемуариста, многим связанного со своим героем, и элемент идейной полемики, хотя с самого начала Ходасевич предупреждает, что не будет касаться «всей области... политических взглядов, отношений и поступков», ограничившись лишь несколькими наблюдениями, «которые кажутся мне небесполезными для понимания личности Горького» (с. 155—156). В действительности, однако, им предложено концептуальное истолкование не только личности, но и гражданской позиции этого пленника собственной «лубочной биографии... Горького — самородка, Горького — буревестника, Горького — страдальца и передового борца за пролетариат» (с. 179).

Рецензентами, для которых герои «Некрополя» нередко оставались хорошо знакомыми людьми, особенности повествования Ходасевича не всегда принимались во внимание, и суть откликов сводилась к проблеме достаточно прямолинейно понимаемой правдивости свидетельств. В таком аспекте рассматривал «Некрополь», предъявляя серьезные упреки автору, *В.Яновский* (РЗ. 1939. № 18). Еще дальше по тому же пути пошел в своем критическом отлике *Г.Адамович* (ПН. 1939. 24 авг.). Он писал: «Некрополь», разумеется, книга блестящая. Вместе с тем, это книга тягостная. Сочетание свойств, вообще типичное для Ходасевича — для многих его стихов, для многих его статей». На взгляд Адамовича, «тягостность» книги возникает «от односторонности в подборе черт» ее персонажей, которые, как Брюсов, описываются «почти без житейских секретов и уж, конечно, без духовных тайн». Ходасевичу свойственно «вплотную разглядывать мелочи, не видя целого», а в результате его догадки «удовлетворяют, главным образом, любопытство. По химической формуле можно узнать состав воды, но нельзя ощу-

тить ее вкус». Гораздо более комплиментарный характер носил отзыв *В.Вейдле* (СЗ. 1939. № 69; в том же номере помещен некролог Ходасевича, принадлежащий *В.Набокову*). Вейдле особо отметил, что «Некрополь» надо воспринимать как книгу, ибо «в ней есть единство... можно даже сказать, что ей присущи все три единства, обязательные для классической трагедии: места (литературная и интеллигентская Россия), времени (предгрозовое затишье и первые молнии разразившейся грозы), действия (чисто-духовного, но предвещаюещго революцию или сопутствующего ей)» (с. 394). Отметив исключительную литературную ценность многих глав книги, прежде всего очерка о Горьком, Вейдле заключал: «Несмотря на свое заглавие, на кладбище она не похожа, это не кладбище мертвых, а селение живых».

А.М.Зверев

Ц

ЦВЕТАЕВА Марина Ивановна (1892—1941)

«Стихи к Блоку» (Берлин: Огоньки, 1922) — книга стихов. 21 стихотворение сборника разделено на два цикла — «Стихи к Блоку» и «Подруга». Первый из них состоит из двух частей: 9 стихотворений, написанных при жизни А.Блока (1916—1920) и напечатанных в периодических изданиях (Северные записки. Пг., 1917. № 1; Ковчег. Феодосия, 1920; Пересвет. М., 1921. № 1) и в цветаевской книге «Версты» (М.: Госиздат, 1921), и 7 стихотворений, созданных после смерти поэта (1921). Все они, кроме «Други его — не тревожьте его!..» (Пересвет. № 1), опубликованы впервые: «Вот он — гляди — уставший от чужбин...», «А над равниной...», «Не проломанное ребро...», «Без зова, без слова...», «Как сонный, как пьяный...», «Так, Господи! — И мой обол...». Цикл «Подруга» (1921) из 5 стихотворений («Спит, муки твоея — веселье...», «В своих младенческих слезах...», «Огромного воскрылья взмах...», «Чем заслужить тебе и чем воздать...», «Последняя дружба...») ранее не печатался. Сборник, проникнутый аллюзиями на Библию и поэзию Блока, объединен темой смерти — рождения и общим эмоциональным фоном — преклонением перед Блоком (переходящим на его Подругу и сына) и оплакиванием его утраты. Смерть Блока, провидца и искусителя одновременно, лирика, сочетающего служение стихиям с религиозной совестью и ответственностью, уподобляется Цветаевой то гибели Орфея или падшего ангела, то жертве Христа. Цикл «Подруга» основан на мифе о Подруге поэта и матери его сына.

Высоко оценил «Стихи к Блоку» *П.Потемкин*: «Книга Марины Цветаевой — лучшая из книг лирических стихотворений, посвященных чьей-либо памяти. Она действительно сохранила от тления частицу А.Блока, пусть маленькую, пусть только по-женски, но разве вечно женственного не искал покойный?» (Воля России. 1922. 19 мая. С. 24). Рецензент ощутил в «Стихах к Блоку» «поэзию подлинного чувства», «подлинной жаркой веры», для которой «все средства оправданы, все приемы дозволены, если она достигает цели». *П.Пильский* отметил, что в таланте Цветаевой «искренность, настоящая женская сила, своеобразность» уживаются с «неряшествами, невыправленностью, хаотичностью, спешностью», указывал на неровность стихов сборника: «Попадаются красивые строфы и строки, встречаются ненужные и обидные. Но общий тон — приятен. В самой надрывности звучат голоса сердца, женской боли, подлинной любви, теплых воспоминаний, какой-то нетерпеливости, даже растерянности, как всегда бывает в минуты больших несчастий» (Сегодня. 1922. 23 апр.). *И.Эренбург* отозвался на «Стихи» и «Разлуку» (1922) открытым письмом (Новая русская книга. 1922. № 2. С. 17). Он писал о «новом героизме» Цветаевой — о любви к «полубогам и героям», страсти к подвигу, о «суровости» ритма ее стихов. Эти сборники знаменуют творческий расцвет Цветаевой.

Т.В.Козьмина

«Разлука: Книга стихов» (М.; Берлин: Геликон, 1922; обложка работы А.Арнштама). Книга была объявлена в «Вестнике русского книжного рынка» (1922. № 1, март. С. 19). Она состоит из 8 стихотворений и поэмы «На красном коне». В стихах, что явствует из названия книги, развивается тема разлуки с С.Эфроном. Тема обреченности любви начинается со стихотворения «Смуглой оливой...». «Воля Зевеса», олицетворяющего судьбу, разлучает людей, вмешивается в их дела, и потому последнее стихотворение заканчивается явно богоборческой нотой. Книга написана Цветаевой в 1921 в России (на это указывает *С.Постников* в статье «По поводу» (Воля России. 1925. № 1. С. 235). В «Новой русской книге» в 1922 появилась рецензия *И.Эренбурга* в форме письма к Цветаевой. Автор

зафиксировал особый этап движения цветаевской поэзии: «В Вашем высоком лбу, на крутых, коротких строках, прочел прежде всего: час — полдень. ...Это зной, духота, зенит... Утром Вы любили пышность слова ...ныне обольщенное слово у Вас ушло в его чрево — Вы пристрастились к наготе дикой Вселенной, древней молельне полуденного Солнца» (Новая русская книга. 1922. № 2. С. 17). В дальнейшем критикой отмечался переломный момент в творчестве Цветаевой, наступивший в начале 20-х: «Только в 1922 году вышло одновременно несколько книг ее стихов, написанных за годы войны и революции, и она вдруг предстала нам во весь свой (тогдашний) рост» (*Святополк-Мирский Д.* // СЗ. 1926. № 27. С. 569). Несмотря на сравнительно редкие попытки современников проследить генезис стихов Цветаевой, автор указал на влияние *Вячеслава Иванова*, который должен был бы по прочтении «Разлуки» умилиться «добрым отцовским умилением» (там же; это же отметил позднее и *М.Слоним*: «Символическая поэма "На красном коне", близкая творениям Вячеслава Иванова» (Воля России. 1922. № 13. С. 24). 7 мая 1922 в литературном приложении к газете «Накануне» появился отзыв Ант. (возможно, *А.Н.Толстого*, под чьей редакцией выходило приложение). Отметив нищету и тяготы суровой жизни поэтессы, рецензент писал: «Марина Цветаева — поэт суровый и жестокий... Но не оторвешься — прочтешь еще и еще раз... сквозь стиснутые зубы, — начинает чудиться то синий, то багровый свет пожара ее души» (с. 8). Одним из основных достоинств Цветаевой автор считал ее бескомпромиссность: «Она — честна, беспощадна к себе, сурова к словам. Ее не обольстить ни лютиками, ни хризантемами» (там же). Автор особо отметил поэму «На красном коне». 21 мая того же года в «Голосе России» была напечатана статья *А.Белого* «Поэтесса-певица». Коснувшись использования Цветаевой дешевых эффектов и отметив скудность образов ее нового сборника, Белый попытался определить, «в чем вся магия». Силу он нашел «в порывистом жесте... Порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого». Автор сравнивал хориямбическое биение сердца в «Пятой симфонии» Бетховена с таким же лейтмотивом сборника. Белый не остался равнодушным к особенной музыкальности, присущей Цветаевой: «Пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках дала она нам... С синтаксисом обычно не одолеешь словосочетание поэтессы; а в пении оно яснее ясного. ...Марина Цветаева — композиторша и певица». Довольно много места в рецензии Белый уделил своим стиховедческим штудиям; несмотря на это, текст больше напоминает его беллетристику, нежели критический разбор. С высказыванием Эренбурга перекликается рецензия М.С. (М.Слоним) — одного из наиболее ревностных почитателей Цветаевой: «Эта маленькая книжка не только "Разлука", но и уход, и отказ. Уход от прежней Марины Цветаевой... Останется ли Марина Цветаева... или же от мистического сознания своей предназначенности и чувства Рока вернется к прежней жадности бытия и впечатлений — «Разлука» отмечает своеобразный момент в творчестве одной из лучших русских поэтесс» (Воля России. 1922. № 13. С. 24). Поэму «На красном коне» Слоним рассматривал как образ жертвенного отказа поэта от радостей жизни ради искусства: «Разлука с дружбой, с любовью, с самой жизнью ради крещенья Духом Святым, ради "невесомых крыльев за плечами", ради освобождения от пут земных» (там же). Как и А.Белый, рецензент остановился на специфических ритмах Цветаевой: «Еще и прежде любила она короткие, отрывистые ритмы, стихи, похожие на удары, пренебрегавшие грамматической правильностью. Эти приемы получили необычайное обострение в свободном разговорном стихе "Разлуки"» (там же). Слоним обратил внимание на «обрубленность» фраз, опущение глагола, упрощение синтаксиса, «телеграфность» стиля, особенно в поэме «На красном коне». Неровность, как отметил рецензент, порой переходит у Цветаевой в «символическую и трудно расшифровываемую алгебраичность» (там же).

А.А.Аксенова

«Психея: Романтика» (Берлин: З.И.Гржебин, 1923). Сборник состоит из десяти циклов стихов, поэмы «На красном коне», печатавшейся в 1922 в сборнике «Разлука», а также содержит отсылающий к названию сборника цикл стихов дочери Цветаевой Ариадны — «Психея (Стихи моей дочери)». Циклы в основном персони-

фицированы (цикл «Стихи к дочери» посвящен дочери Але, «Муза» — А.Ахматовой, «Свете тихий» — А.Блоку, «Ученик» — *С.Волконскому*, некоторые стихотворения цикла «Плащ» посвящены *И.Эренбургу*. Названия циклов «Даниил» и «Иоанн» связаны с библейскими реалиями. Цветаева словно рассматривала разные ипостаси души — Психеи (Психея — одно из наиболее значимых для поэта слов). Подзаголовок книги, как было указано рецензентами, знаменует попытку поэта воссоздать в книге романтическую эпоху прошлого века. Цикл «Бессонница» продолжает существующую романтическую традицию. Цикл «Плащ» написан в ярко выраженной романтической манере (недаром одно из стихотворений посвящено Байрону); сам плащ как характерный атрибут мира романтики неоднократно упоминается в стихотворениях цикла. Он присутствует в виде крылатки, в виде плаща Казановы и Калиостро. Три стихотворения цикла содержат явные аллюзии на «Манон Леско» («Кавалер де Гриэ...»), «Коринну» Мадам де Сталь («Искательница приключений...») и длинный ряд произведений о Дон Жуане («И была у Дон-Жуана — шпага...»). К пушкинским «Цыганам» отсылает цикл «Мариула». Цикл «Стихи к дочери», в котором говорится о незаурядности Али и об ее раннем взрослении, открывает книгу и кольцевой композицией завязан со стихами самой Али в конце сборника. Стихи Али были отмечены: «Приложенные отрывки "стихов дочери", м.б., печатать не стоило б. И не потому что они не интересны» [Эрг (*Роман Гуль*)] // Накануне. 1923. 21 окт.). «Дни» откликнулись рецензией А.Б. (возможно, *А.Бахраха*). Автор следует за уже установившейся традицией, в русле которой в поэзии Цветаевой прежде всего отмечаются «безудержная страстность» и «беспрерывное вулканическое клокотание с резкими... извержениями» (Дни. 1923. 24 июня). Идея движения использовалась автором как наиболее значимая для понимания поэзии Цветаевой. Помимо сравнения с вулканом он отмечает, что «Цветаева динамична от природы» (там же). Творчество Цветаевой сопоставляется с потоком, мчащимся мимо беспрерывно сменяющегося берегового пейзажа. А.Б. подчеркнул романтическую направленность сборника: «Подзаголовок книги уже отчасти указывает на ту основную тенденцию, на которую опиралась поэтесса при его составлении... почти все яркое творчество Цветаевой... своеобразный, пышный цветок подлинного романтизма» (там же). 24 июня 1923 в «Руле» появилась рецензия *Г.Струве*, который счел нужным отметить: «Она собрала стихи разного времени, объединив их по признаку "романтики". ...С романтиками роднит Цветаеву и самая ее черезкрайность, стремление перелиться в другую, запредельную стихию». Несмотря на противостояние газет «Накануне» и «Руль», авторы обоих этих изданий единодушны в оценке творчества Цветаевой. «И это — едва ли не лучшее из того, что Цветаевой написано» (Руль); «Психея, лучшая из книг» (Накануне); «Романтические стихи Цветаевой неизменно задевают и волнуют — не только ошарашивают, как некоторые ее ритмические опыты» (Руль); «В подзаголовке стоит: "романтика". Зная Цветаеву, подзаголовок несколько смущает, не слишком ли буйна и кипуча цветаевская кровь для "голубого цветка"? Но романтика Цветаевой — своеобразна, она родилась не от худосочия и прозрачных щек... "Психея" Цветаевой — буйная Психея!» (Накануне). Разницу вкусов авторы рецензий показали лишь в предпочтительности выбора наилучших, на их взгляд, циклов. Г.Струве отметил «Плащ», «Иоанн», «Даниил», «Стихи к дочери»; Роман Гуль обратил внимание на «Иоанна», и «Мариулу». Как и большинство писавших о Цветаевой, Гуль поместил ее в контекст сопоставления с А.А.Ахматовой, отметив строгость, законченность и успокоенность ахматовского стиха и «разнузданность» цветаевского.

А.А.Аксенова

«Ремесло: Книга стихов» (М.; Берлин: Геликон, 1923). Сборник состоит из тринадцати стихотворных циклов и поэмы «Переулочки». Начинается он посвященным *С.Волконскому* циклом «Ученик», что сразу оправдывает название книги (любому ремеслу — учатся). Некоторые циклы вводят читателя в мир мифологического творчества, излюбленного Цветаевой. Продолжая тему, начатую в 1916 в поэтическом диалоге с О.Э.Мандельштамом, она примеряет на себя маску Марины Мнишек, соотнося с нею не только свое имя, но и характер (цикл «Марина»). Героиня попадает в плен

к Мамаю (цикл «Ханский полон»), пробует себя в роли библейских и античных героев (циклы «Отрок», посвященный Геликону, где героями становятся царь Саул, Агарь и Сивилла, «Хвала Афродите», где основной является тема утраченной молодости и вынужденного взросления, «Дочь Иаира», где классические мифологические образы переплетаются с темой Руси). Наряду с этим Цветаева говорит и о совсем недавнем прошлом: Сергею Эфрону и Белому движению, которое должно освободить Россию от дракона, посвящен цикл «Георгий». Христианская тематика используется и в нескольких других циклах: «Благая весть» (известие о том, что С.Эфрон жив: «Мне жаворонок /обронил с высоты — / что за морем ты, не за облаком ты!» (с. 51)). В цикле «Вифлеем» два стихотворения «посвящены сыну Блока, — Саше» (с. 87 — имеется в виду вскоре после рождения умерший сын Л.Д.Блок). С. к. в написанных ранее «Стихах к Блоку» поэт ассоциируется у Цветаевой с Богом, то и рожденный младенец соотносится с образом Христа. В цикле также есть стихотворения посвященные А.А.Ахматовой и С.Эфрону. В цикле «1922 год», также посвященном мужу, содержатся два новогодних стихотворения, и говорится о некотором подведении жизненных итогов. Цикл «Разлука», созвучный с одноименной книгой, говорит о невозможности встреч: физической — с Сергеем Эфроном (стихи писались в России) и любовной — с М.Кузминым. В цикле «Москве» в противовес написанному ранее циклу «Стихи о Москве» Цветаева показывает революцию и разруху, а также свое неприятие происходящего и попытку сохранить веру во время революционного разгула. Цикл «Сугробы» посвящен *И.Эренбургу*. Поэма «Переулочки» изобилует звуковыми и графическими экспериментами: «А — и — рай! / А — и — вей! / О — би — рай!.. / Не-ро-бей!».

Книга была объявлена в журнале «Русская книга за границей» в разделе «Библиография» (1924. № 1. С. 31). Наиболее ранним критическим отзывом можно считать статью *А.Бахраха* «Поэзия ритмов» в «Днях»: «Сначала точно буйный, стремительный, разнузданный вихрь ритмических колебаний, точно ветер, неожиданно ворвавшийся в комнату... В «Ремесле» пафос неосозданного сочетается с известной шероховатостью и недоделанностью всякого механического творения... подлинно и глубоко органического — пролившегося на страницы себя; «я» доходящего до исступленных вещаний Сивиллы, до выкриков, до боли, до истерики» (1923. 8 апр.). Являясь поклонником Цветаевой, Бахрах тем не менее сомневается в доступности книги: «"Ремесло" для немногих. "Большинство", читательская масса будет в затруднении. ...Стихи ли это?» (там же). 24 июня 1923 в «Руле» появилась рецензия *Г.Струве* на сборники «Психея» и «Ремесло». Рецензент отмечает также некоторую «незрелость» поэта: «Многие стихи "Ремесла" суть, по-видимому, просто опыты; еще не прошел "час ученичества" и не наступил "час одиночества", т. е. наибольшей поэтической зрелости». (Автор цитирует стихотворение Цветаевой «Есть некий час...»). В русле существующей традиции Струве сравнивает Цветаеву с Ахматовой, находя, что поэзия первой «интереснее, шире, богаче возможностями... Цветаева... вся — бушующая потенция... Они во всем противоположны. Тогда как у Ахматовой везде — строгость, четкость, мера... тяготение к классическим размерам, у Цветаевой из каждой строчки бьет и пышет романтическая черезкрайность и черезмерность, слова и фразы насилуются, гнутся, ломаются в угоду чисто ритмическим заданиям, а ритмы пляшут и скачут, как бешеные. Не стихи, а одно сплошное захлебывание». Указывая на соотнесенность творчества Ахматовой и Цветаевой с петербургской и московской линиями русской поэзии, Струве отмечает отсутствие у Цветаевой «поэтической родословной»: «Единственное сильное влияние, ощутимое в поэзии Цветаевой, это — влияние русской народной песни... В "Ремесле" народно-песенный уклон поэзии Цветаевой сказался с особой силой. По ритмическому богатству и своеобразию это совершенно непревзойденная книга, несмотря на присутствие плохих, безвкусных стихов (Цветаева лишена чувства меры и от этого страдает часто ее вкус)». Обвинение Цветаевой в безмерности и безвкусице стало для эмигрантской критики общим местом. *К.Мочульский*, отметивший, что Цветаева является одной из наиболее своеобразных фигур в современной поэзии, пишет: «Ее манеры порой слишком развязны, выражения вульгарны, суетливость ее нередко утомительна... Цветаева — вихрь, Ахматова — тиши-

на». Назвав искусство Ахматовой благородным и законченным, отметив ее чувство меры и вкус, рецензент говорит, что Цветаева все еще не нашла себя: «У нее много темперамента, но вкус ее сомнителен, а чувства меры нет совсем» (Звено. 1923. 5 марта). Желание сравнить обеих поэтесс висело в воздухе и проявилось у ряда рецензентов. Вера Лурье в «Новой русской книге» пишет: «Какой маленькой и бледной кажется женственность и нежность Ахматовой в сравнении с любовным порывом Цветаевой» (1923. № 3/4. С. 14). Там же рецензент отмечает духовную трансформацию творчества поэтессы: «Цветаева — вся устремленность... Люди с ее темпераментом, духовной силой и напряженностью свершают подвиги и преступленья. Всходят на эшафот, сжигаются на кострах, фанатически верные даже не идее, а только протесту, бунту, экстазу. ...Путь Цветаевой труден и страшен... "Ремеслом" Цветаева показала, что нашла выход своему духовному взрыву» (с. 14). Указывая на Цветаеву как на поэта крайнего пути, В.Лурье отмечает смысловую уместность заглавия книги, «хоть далеко не все вошедшее, действительно, имеет право носить название "Ремесла"» (там же). Называя ряд стихотворений «изумительными», она указывает на «силу и глубину ворочающегося вулкана» «под внешней гладкостью» (Там же. С. 14—15). Отмечая «женское» в стихах Цветаевой, Лурье заканчивает статью на оптимистической ноте: «Зрелое, подлинное ремесло Цветаевой еще только началось, она богата бесконечными возможностями» (с. 15). Переломный момент в творчестве Цветаевой, связанный с выходом книги, был отмечен и другими критиками: «И несомненно, что после "Ремесла" (или вернее начиная с "Ремесла") то же, что можно назвать творческой передачей, значительно осложнилось у Цветаевой и приняло формы настолько новые и необыкновенные, что прежняя установка читательского восприятия для них уже не годится» (*Святополк-Мирский Д.* // Воля России. 1926. № 6-7. С. 99). Еще более ярко эта мысль сформулирована в заключительной части статьи Бахраха: «Но ясно одно — в "Ремесле" (какое это, кстати, «ремесло»?) Цветаева на перевале. То, что было до этого — "Разлука", "Версты", "Стихи к Блоку", — шло к этому. В "Ремесле" предел былых устремлений... Дальнейшее шествование... к пропасти, в бездну; в сторону от поэзии к чистой музыке... "Ремесло" — зенит. Отсель раскаленность должна охладиться... Безграничный простор, порождающий пафос безмерности и внемерности. Тут захлебывание и запутывание в лабиринте, созданном отсутствием всяких преград и стен» (Дни. 1923. 8 апр.). Довольно сдержанно откликнулся на сборник Е.А.Зноско-Боровский: «Книга стихов Марины Цветаевой оставляет на первых порах впечатление довольно смутное и, пожалуй, немного найдется читателей, которые терпеливо прочтут все полтораста составляющих ее страниц. Нет здесь живых картин и ярких образов, зримый и ощутимый мир словно исчезает, и мы погружаемся в нечто нематериальное и почти бесформенное. Это не сообщает стихам, однако, характера философского, идейных пьес в сборнике немного. И тем не менее есть привлекательность и большие достоинства во многих вещах, составлявших этот томик... Заглавие его может даже дать повод думать, что и сам автор относится к ним преимущественно как к упражнениям на определенные задания, которые он сам себе ставил ...Лучшие пьесы Марины Цветаевой ...ничего не рассказывают, ничего не описывают, но их стихи текут и поют непрерывно» (Воля России. 1924. № 3. С. 95—96). Как и авторы предыдущих рецензий, Зноско-Боровский обращает внимание на редкую музыкальную насыщенность стихов сборника и на обусловленное этим «коверканье» синтаксиса и грамматики: «В песенной стихии, объемлющей ее, Марине Цветаевой не нужны, часто вредны, связные предложения... Она ломает, комкает язык, как ей хочется, выкидывает одно, другое слово, сжимает фразу до одного слова, одного звука... Эта изумительная плодовитость — чуть ли не каждый день по стихотворению; эти спешащие, друг друга перегоняющие строчки, отсутствие устойчивых фраз, в напеве ломающийся язык, — беспрестанно электрический ток пронизывает поэта, излучается из него... есть что-то декадентское в растрепанности таких стихов... Но редко русский язык обнаруживает свою гибкость, покорность, певучесть, как в стихах Марины Цветаевой (Там же. С. 96—97).

А.А.Аксенова

«Молодец: Сказка» (Прага: Пламя, 1924) — последняя завершенная поэма-сказка Цветаевой. На отдельном листе посвящение: «Борису Пастернаку — «за игру за твою великую, за утехи твои за нежные...». Фабула произведения была взята из народной сказки «Упырь» и по-новому переосмыслена. Преступная любовь Маруси к Молодцу-упырю, кончающаяся их совместным вознесением «в огнь-синь», на глубинном уровне символизирует зачарованность души стихией и растворение в ней, ведущее к освобождению от неполноты земного существования. А.Чернова подчеркивала «вневременную, наднациональную» сущность «чисто народной и русской сказки» (Благонамеренный. 1926. № 1. С. 151). *В.Амфитеатров* (под псевд. *В.Кадашев*) соотносил ее образы с мировой и русской литературной традицией (В. 1925. 12 окт.). Однако основное внимание критика уделяла особенностям жанра и стиля. Амфитеатров так мотивировал свой интерес к ритмике поэмы: «Это сплошная пляска, где ритм и темп властвуют нераздельно, оттесняя на задний план образность, очень причудливую, иногда ошеломляющую, но которая... почти не запоминается: настолько внимание приковано к ритмике поэмы» (Студенческие годы. 1925. № 4. С. 35). Среди недостатков «Молодца» рецензент называл фактические неточности, неблагозвучные неологизмы, обрыв окончаний слов и какофоничность отдельных строк. *Ю.Айхенвальд* считал, что чрезмерно развитая «логика звуков» затемняет и вытесняет «логику смысла», благодаря чему «Молодец» фонетически оправдан, но крайне труден для восприятия и не дает «смыслового наслаждения» (Руль. 1925. 10 июня). Если в представлении Айхенвальда неясность неприемлема для сказки, то, по мнению *В.Ходасевича*, она, наоборот, оправдана самой природой поэзии и тем более народной лирической песни, на приемах которой построено произведение Цветаевой: «Заумную стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место. Чисто словесные и звуковые задания играют в "Молодце" столь же важную роль, как и смысловые. Оно и понятно: построенная на основах лирической песни, сказка Цветаевой столько же хочет поведать, сколько и просто спеть, вывести голосом, "проголосить". Необходимо добавить, что удается это Цветаевой изумительно» (ПН. 1925. 11 июня). Ходасевич оценил поэму «Молодец» как блестящую попытку впервые создать литературную сказку с преобладанием народных элементов над книжными. «Могучий дар вживания во все тонкости и особенности русской народной речи», «передачу народным складом всей музыки и ритма русской народной песни» увидел в поэме и А.Рудин (Перезвоны. 1925. № 5. С. 124). *Г.Адамович*, несмотря на общую положительную оценку «Молодца» и сравнение Цветаевой с А.А.Блоком и А.А.Ахматовой, был склонен выделять негативные черты произведения: «Есть страницы сплошь коробящие, почти неприемлемые. Все разухабисто и лубочно до крайности». Синтаксис Цветаевой он назвал «монотонно-восклицательным», а стихи «стилистически-мертвыми» (Звено. 1925. 20 июля). Противоположного взгляда на творчество Цветаевой придерживался *Д.Святополк-Мирский*. «Молодец» стал для него поводом, чтобы заговорить о ней как об одном из двух первых поэтов современности (наряду с Б.Пастернаком) и о «единственном поэте, достигшем стиля» (СЗ. 1926. № 27. С. 569, 571).

Т.В.Козьмина

«После России: 1922—1925» (Париж: тип. Union, 1928; М., 1990) — последняя прижизненная книга стихов М.Цветаевой. Из 160 стихотворений сборника в периодической печати («Дни», «Последние новости», «Воля России», «Окно», «Записки наблюдателя», «Современные записки», «Своими путями» и др.) было опубликовано менее трети. В письме А.Тесковой Цветаева объясняла смысл названия книги: «Я в этом названии слышу многое. Во-первых — тут и слышать нечего — простая достоверность: все — о стихах говорю — написанное после России. Во-вторых — не Россией одной жив человек. В-третьих — Россия во мне, не я в России... В-четвертых: следующая ступень после России — куда? — да почти что в Царство Небесное!» (Цветаева. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 357). Сборник состоит из двух частей: Тетрадь первая (Берлин—Прага, 1922—1923) и Тетрадь вторая (1923—1925). Эпиграфы из В.Тредиаковского и М.Монтеня высвечива-

ют основополагающие темы книги: воссоздание подлинной реальности в поэтическом творчестве и трагическая судьба лирика. *В.Ходасевич* отметил «жадное, часто зоркое и всегда страстное» созерцание Цветаевой (В. 1928. 19 июня), *М.Слоним* — «возвышенную серьезность эмоций и мыслей». «Трагическая муза Цветаевой всегда идет по линии наибольшего сопротивления, — писал он далее. — Есть в ней своеобразный максимализм, который иные назовут романтическим. Да, пожалуй, это романтизм, если этим именем называть стремление к пределу крайнему и ненависть к искусственным ограничениям — чувств, идей, страстей... Ее творчество — не только постоянный «бег», как сама она его определила, но и порыв — от земного, и прорыв — в какую-то истинную реальность» (Дни. 1928. 17 июня). «Цветаева словно так дорожит каждым впечатлением, каждым душевным движением, что главной ее заботой становится — закрепить наибольшее число их в наиболее строгой последовательности, не расценивая, не отделяя важного от второстепенного, ища не художественной, но скорее психологической достоверности. Ее поэзия стремится стать дневником», — говорилось в рецензии Ходасевича. «Эта книга горячая, бушующая, нервная, конечно, талантливая, отданная не пониманию, а прочувствованию, не логике, а чутью. Это откровение в темпе, раскрытие души в ритме. Ее ценность и смысл в непрестанных колебаниях, внутренней дрожи, безмерном, страстном порывании вперед», — отзывался о «После России» *П.Пильский* (Сегодня. 1928. 25 авг.). *Адамович* писал: «Стихи Цветаевой эротичны в высшем смысле этого слова, они излучают любовь и любовью пронизаны, они рвутся к миру и как бы пытаются заключить весь мир в свои объятия... Можно действительно представить себе, что от стихов Цветаевой человек станет лучше, добрее, самоотверженнее, благороднее». В то же время он упрекал Цветаеву в неумеренном «идеализме и взлетах», в «монотонной, беспричинной восхищенности», потере чувства ритма и безразличии к слову. Ее поэзия казалась критику декадентской, «архивчерашней», а установка на недосказанность, зашифрованность стихов (не случайно первоначально книга должна была называться «Умыслы») для него объяснялась «творческой недобросовестностью, а может быть, и творческим безволием» (ПН. 1928. 21 июня). «От самоограничения автора выиграли бы не только современники, но и будущие читатели», — заявлял Е.Зноско-Боровский (ИР. 1928. № 33. С. 14), подчеркивая, что подавляющее большинство стихов «После России» из разряда худших. Ходасевич, признавая, что за «темнотою» Цветаевой есть и «эмоциональное, и смысловое богатство», причину ее творческой трагедии усматривал в пренебрежении собственным опытом ради поисков нового, в отсутствии чувства меры, которое выражалось в ненужном расточении фонетических и словесных богатств. Требования Цветаевой он считал «художественно неправомерными», так как она «возлагает на читателя не непосильный, а принципиально невозлагаемый труд — расшифровать словесную немоту, фильтровать звук, восстанавливать и угадывать ненайденную автором гармонию между замыслом и осуществлением». М.Слоним, напротив, отмечал редкое сочетание «безмерности» чувств и творческой взыскательности, когда «острой напряженности мысли и образа соответствует и особая молниеносная сосредоточенность слов». Для Цветаевой характерны «сжатость и скупость выражений, вслушивание в «смысловую природу» языка, «высокий строй лирического напряжения».

Т.В.Козьмина

«Проза» / Предисл. *Ф.А.Степуна* (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953). Книга состоит из воспоминаний, пропущенных через призму цветаевского субъективного восприятия. Названия воспоминаний метафоричны; каждое из них содержит в себе емкую формулу-характеристику. «Живое о живом» — воспоминания о М.Волошине, «Пленный дух» — об *А.Белом*, «Герой труда» — о В.Брюсове, «Световой ливень» — о Б.Пастернаке, «Нездешний вечер» — о М.Кузмине. Обилие воспоминаний о поэтах объясняется неравнодушным отношением Цветаевой к этой теме. Потому же, вероятно, открывает книгу эссе Цветаевой «Мой Пушкин» (впервые: СЗ. 1937. № 64), задающее тон всему сборнику: поэт предстает перед читателем в субъективной интерпретации. (Таким же образом «мой» можно применить к любому из героев ее

мемуаров.) В книге содержатся воспоминания поэтессы о родителях («Открытие музея» и «Мать и музыка»), о ее попытке служить на государственной службе («Мои службы») и теоретические рассуждения об искусстве («Искусство при свете совести»), в основном полемически направленные против *Г.Адамовича*.

Б.Ширяев в статье с характерным названием «Излом и вывих» неприязненно писал о сборнике, цитируя более раннюю работу *И.Тхоржевского* «Русская литература», где проводилась мысль о задаче Цветаевой изумить читателя своими стихами, ничего не давая взамен, а искусство ее сравнивалось с «зияющей, пустой каменоломней» (В. 1954. № 32. С. 143). Критик использовал это определение применительно к прозе Цветаевой: «В ней также доминирует стремление изумлять, поражать читателя и также отсутствует глубина содержания, насыщенность сердца автора. В прозе ей также нечего сказать» (там же). Рецензент находил, что книга невольно «говорит о многом» (с. 144) помимо воли Цветаевой. Критик обвинял поэта в беспрерывном самолюбовании. Рассматривая описания встреч Цветаевой «с некоторыми действительно выдающимися представителями творческой русской интеллигенции» (с. 145), он нашел, что «девять десятых этих описаний она берет себе, своему отражению в измышленном ею же зеркале, оставляя своим партнерам лишь одну десятую» (там же). По его мнению, герои воспоминаний использовались Цветаевой лишь для того, чтобы охарактеризовать их отношение к ней самой. И в поэзии, и в прозе Цветаевой рецензент видел лишь искажение: «вывих синтаксиса и построения фразы, вывих морфологического строения слова, вывих мысли, питающей это слово, вывих чувства, его породившего» (с. 146). В противовес Б.Ширяеву *Р.Гуль* считал, что книга Цветаевой «действительно прекрасна и нужна в дни культурного оскудения русской литературы» (НЖ. 1954. № 37. С. 129). Назвав большинство русских писателей превращенными в «неживые фигуры какого-то кремлевского паноптикума» (с. 130), он пригласил читателей насладиться живой прозой, предложив им «увидеть и услышать Цветаеву как изумительного композитора и дирижера, с необычайным искусством ведущего симфонический оркестр своей прозы» (с. 133). Гуль сравнил творчество Цветаевой со «словесным ваянием», отметив ее тонкое чувство цвета и слова, а оркестровку ее ритмической прозы сведя к соединению «весомости и звучания» (там же). Проза Цветаевой похожа на «заклятья, проклятья, славословия» (там же), и меру сочетания разных компонентов критик нашел в безмерности поэта. Гуль отметил «родственность» Цветаевой героям ее воспоминаний: Белого (оба — «потерянные дети») и Волошина (склонность к мифотворчеству). Так, где Б.Ширяев увидел желание выделить себя посредством воспоминаний о других, Гуль обнаружил жажду показать свое — близкое и родное. По его высказыванию, и Белого, и Волошина, и Кузмина Цветаева видела через призму «ангельских портретов», и портреты эти Гуль ситал лучшим, что есть в книге. Еще более восторженной рецензией откликнулся А.К. в «Гранях»: «Ничего более своеобразного русская поэзия, пожалуй, и не знала» (1954. № 21. С. 158). Критик не нашел прямых творческих влияний на Цветаеву, отметив ее исключительную честность и огромный талант. Основной темой поэзии и прозы Цветаевой автор видел исполнение долга, полученного от Бога. Оговорив крайнюю субъективность воспоминаний, критик именно с этим связал верность суждений Цветаевой о людях. Отдав дань живости мемуаров о Белом, автор уделил особое внимание воспоминаниям о Брюсове — «символе коммунизма». Они, по утверждению А.К., явились лишь внешним блестящим фоном, «созданным порой из парадоксов, порой из ярких зарисовок», за которым «скрывается тяжелый поиск художника» (с. 159). Критика заинтересовали основные философские вопросы творчества («Что делать?» и «Куда идти?»), на которые, по его мнению, пыталась ответить Цветаева.

А.А.Аксенова

«Лебединый стан: Стихи 1917—1921 гг.» / Подгот. текста и прим. *Г.П.Струве*; Вступ. ст. *Ю.П.Иваска* (Мюнхен: Einheit, 1957). Книга включает в себя, помимо отдельных стихотворений, циклы «Москве», «Дон», «Андрей Шенье», «Памяти А.А.Стаховича». Некоторые стихи «Лебединого стана» были известны современникам по публикациям в сборниках «Тринадцать поэтов»

(Пг., 1917), «Весенний салон поэтов» (М., 1918) и выступлениям Цветаевой (11 декабря 1920 на «Вечере поэтесс» в Политехническом музее она читала стихотворения из циклов «Дон», «Москве», «Андрей Шенье»). В дальнейшем ряд стихотворений появляется в эмигрантской печати — в «Современных записках» (1921. № 6), «Русской мысли» (1922. № 8/12), в антологии «Поэзия революционной Москвы» (Берлин, 1922). Судьба книги оказалась драматична: при жизни Цветаевой «Лебединый стан» так и не вышел в свет. Попытки содействовать его изданию предпринимал *И.Г.Эренбург*. Рекомендуя книгу одному из издателей, он писал 1 апреля 1921: «При всем несогласии с подходом ее, считаю стихи прекрасными» (РМ. 1999. 6—13 июня). Надежда увидеть «Лебединый стан» опубликованным не покидала Цветаеву в первые годы эмиграции. В июне 1923 она обращается к *Р.Б.Гулю* с просьбой поместить в журнале «Новая русская книга» объявление о подготовленных ею к печати книгах. В числе других упомянут «Лебединый стан» с пометкой: «Белые стихи». В декабре 1924 она пишет *П.Б.Струве*: «Обращаюсь к Вам за советом: у меня до сих пор не издана книга так называемых "контрреволюционных" стихов (1917—1921 гг.), — все нашли издателей, кроме этой... Хотелось бы, чтобы она существовала целиком, потому что, с моего ведома, такой книги еще не было. Левые издательства, естественно, от нее отказываются. Называется она «Лебединый стан», в России ее — изустно — хорошо знали... Вопрос оплаты здесь второстепенен, — мне важно, чтобы тогдашний голос мой был услышан» (Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 312). Выход в свет этого сборника оставался для Цветаевой вопросом принципиальным: вдохновленная успехом своего вечера 12 марта 1926 в Лондоне, она писала П.П.Сувчинскому: «Стихи доходили. Хочу на часть денег издать Лебединый Стан, он многим нужен, убедилась» (Там же. С. 317). Г.П.Струве в предисловии ко второму изданию (Париж, 1971) отмечает: «Под таким названием, как "неизданная книга", стихи эти объявлялись в 1928 г. в перечне ее книг в конце последнего прижизненного печатного сборника Цветаевой ("После России")» (с. 8). Цветаева, чрезвычайно дорожившая своей «неизданной книгой», неоднократно возвращалась ко многим темам и мотивам, прозвучавшим в ней, в «Несбывшейся поэме» (1926), поэмах «Красный бычок» (1928) и «Перекоп» (1928—1929), «Поэме о Царской Семье» (1929—1936). В 1938, работая со своим архивом перед отъездом в СССР, Цветаева не только набело переписывает стихотворения сборника, но и снабжает многие из них примечаниями. Заинтересованно-страстные, они подтверждают, что с течением лет эта книга ни в чем не потеряла для автора своей актуальности и значимости. По совету Ю.П.Иваска, рукопись была отослана профессору Базельского университета Е.Э.Малер. По тексту, сохранившемуся в рукописном отделе базельской библиотеки, и был в 1957 издан «Лебединый стан», в соответствии с волей поэта — по старой орфографии. Вспоминая о времени создания книги, Цветаева в статье «Поэт о критике» (1926) говорит: «Зачем я пишу? Я пишу, потому что не могу не писать. На вопрос о цели — ответ о причине, и другого быть не может... Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея в них торжествует. Вдохновленная идеей добровольчества, я о ней забывала с первой строки — помнила только строку — и встречалась с ней лишь по проставлении последней точки: с живым, помимо воли моей воплощенным добровольчеством. Залог действенности так называемых гражданских стихов именно в отсутствии гражданского момента в процессе писания, в единоличности момента чисто стихотворного» (Там же. Т. 5. С. 286). В стихотворении «Буду выспрашивать воды широкого Дона...» Цветаева говорит о себе: «Белый поход, ты нашел своего летописца» (Там же. Т. 1. С. 572).

Именно в этом качестве прежде всего интересует она тех, кто писал о «Лебедином стане». Г.П.Струве отмечал: «В истории русской эмиграции «возвращенка» Цветаева не будет забыта и как поэт, который еще в большевицкой Москве воспел Добровольческую армию и Белое движение» (Струве. 1996. С. 112). Упомянув стихотворение «Плач Ярославны» и цикл «Дон», «пронизанные реминисценциями из «Слова о полку Игореве», Г.П.Струве пишет: «Уподобление Дона — Вандее характерно для неисправимого романтика Цветаевой. Но о сути белой борьбы как патриотическом

долге и приятии мук никто не сказал лучше и целомудреннее, чем Цветаева» (там же). «Герольдом Белой Гвардии» назвал Цветаеву Иваск во вступительной статье к первому изданию сборника (с. 8). «Благородная, страстная и горестная Цветаева, — говорит он, — поэт хвалы и хулы — всегда на стороне побежденных. Победители, будь они даже освободители, ей чужды» (с. 14). Р.Б.Гуль в своей рецензии на «Лебединый стан» писал: «Подлинно хороши — стихи о Белой Армии. Этой теме в эмигрантской поэзии, как ни странно, не повезло. Несколько хороших стихов о Белой Армии было у рано умершего поэта *И.Савина*, были у *Н.Туроверова*, у *В.Смоленского* («И ангел плакал над мертвым ангелом — Мы уходили за море с Врангелем»). Стихи Цветаевой как бы заполняют этот пробел в зарубежной и общей русской литературе» (НЖ. 1958. № 53. С. 280). Упомянув стихотворения «Царю — на Пасху», «Юнкерам, убитым в Нижнем», «Корнилов», стихотворение о Керенском («И кто-то, упав на карту...»), Гуль замечает: «В некоторых из них Цветаева схожа с ранним Эренбургом времен "Молитвы о России" (там же). «Но лучшее стихотворение сборника, — по мнению рецензента, — (а может быть, одно из лучших цветаевских стихов вообще) не связано ни с революцией, ни с гражданской войной, ни с белой, ни с красной армией... о покончившем самоубийством артисте МХАТ — А.А.Стаховиче. По образности, по музыке и по цветаевской гордой теме оно прекрасно» (Там же. С. 281). О своеобразии исторического видения Цветаевой в «Лебедином стане» пишет Иваск в статье «Образы России в мире Марины Цветаевой» (НЖ. 1983. № 153). Анализируя стихотворение «Надобно смело признаться, Лира!..», он подчеркивает: «Здесь Марина Цветаева говорит полным голосом, и своим собственным голосом! И прославляет белый, а не красный мир. Антитезис имперской белой России у Цветаевой — не красный СССР... но Россия бунтовщиков — Стеньки Разина, Емельки Пугачева — красная (пускающая красного петуха»), но не коммунистическая, и скорее всего, — анархическая» (с. 138). Отмечая интерес Цветаевой к судьбе монархии и судьбе династии Романовых, Иваск цитирует строки из стихотворения 1917, в котором «Цветаева молится: За Отрока — за Голубя — за Сына... Грех отцовский не карай на сыне. / Сохрани, крестьянская Россия, / Царскосельского ягненка — Алексия! Россия его не сохранила, и за измену заплатила новым рабством — новым крепостным правом» (с. 134). О стихотворении «Это просто, как кровь и пот...» Иваск говорит: «Это одно из самых монархических стихотворений, когда-либо написанных в России... Кое-кто усмотрит здесь пророчество — но не будем загадывать вперед... Для меня в этом стихотворении раскрывается органическая правда имперского порядка, столь противоположная жестокому беспорядку гражданской войны и последовавшему затем советскому гнету (насильственному порядку)» (там же.). Преклонение перед поколением «отцов» видит Иваск в стихотворениях, посвященных А.А.Стаховичу: «Восхищало Цветаеву не только старобарское благородство души, но и породы» (с. 135). О присущей Цветаевой широте взгляда на происходящее Иваск пишет: «Замечательно: несомненно сочувствуя тогда Добровольчеству, Цветаева понимала и "барскую кость", и "хамское отродье" (с. 137). Особое место в книге занимает стихотворение «Кто — мы? Потонул в медведях...» (отрывок из «Несбывшейся поэмы», который Цветаева решила присоединить к остальным стихотворениям «Лебединого стана»). В примечаниях к первому изданию сборника Г.П.Струве говорит о нем: «Как стихи Цветаевой о Белой Гвардии — самое лучшее, что было сказано в русской зарубежной литературе о Белом Движении как долге чести, так это стихотворение — самая сильная поэтическая апология эмиграции» (с. 61). В своей статье «Поэт и время» (1932) Цветаева писала: «Заказ мне времени есть моя дань времени... заказ времени у меня оказался приказом совести, вещи вечной. Совести за всех тех в чистоте сердца убитых и не воспетых, воспетыми быть не имеющих. В главенстве же, в моих вещах, приказа совести над заказом времени порукой главенство в них любви над ненавистью. Я, обратно всей контрреволюционной Москве и эмиграции, никогда так не ненавидела красных, как любила белых. Злостность времени, думаю, этой любовью несколько искуплена» (Собр. соч. Т. 5. С. 340). Определяя место «Лебединого стана» в творчестве Цветаевой, Г.П.Струве сказал: «Такого поэтического памятника

добровольческому рыцарству никто из самих участников Движения не создал» (Струве. С. 113).

Т.Ю.Максимова

«Крысолов» [Letchworth (England), Prideaux Press, 1978]. Поэма состоит из шести глав (1. «Город Гаммельн»; 2. «Сны»; 3. «Напасть»; 4. «Увод»; 5. «В ратуше»; 6. «Детский рай»), начата М.И.Цветаевой в марте 1925 во Вшенорах (Чехия), закончена в ноябре того же года в Париже. Главы печатались в журнале «Воля России» (Прага. 1925. № 4 — 7/8, 12; 1926. № 1). Поэма имеет подзаголовок: «Лирическая сатира». Цветаева, возможно, предполагала предпослать «Крысолову» эпиграф: «Посвящается моей Германии» (Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 342) и проставить посвящение: «Генрих Гейне... Ему посвящаю то, что сейчас пишу...» (письмо О.Е.Колбасиной-Черновой от 2 апреля 1925 г. // Цветаева М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1995. Т. 6. С. 737). Однако в публикации и эпиграф, и посвящение отсутствуют.

Поэма Цветаевой не привлекла внимания критиков. Рецензией на нее («Крысолов» М.Цветаевой» // Воля России. 1926. № 6-7) откликнулся только *Д.П.Святополк-Мирский*. Он указывает на источник текста поэмы: «Тема «Крысолова» — одна из самых вечных романтических тем, созданных романтичнейшим из народов — немцами. Это прославление романтичнейшей из земных вещей — der deutschen Musik и посрамление косности и подлости устроенного общества», но для цветаевского «Крысолова» «по сравнению с другими «Крысоловами» (например, Браунинга) характерно сильное подчеркивание сатирического элемента в изображении благонравных бюргеров Гаммельна» (Там же. С. 102). Критик отмечает, что «для среднего романтически настроенного читателя такие вещи, как в первой главе «Крысолова»: «маленькая диверсия в сторону пуговицы», должна производить впечатление — болезненно не-эстетическое и не-поэтическое. Между тем, — считает он, — именно в таких местах, именно в таком издевательстве над устоями мира вещественного и устойчивого, подлинный романтизм цветаевской поэзии утверждается особенно явственно» (с. 101). Святополк-Мирский упоминает о «Крысолове» и в статье «Марина Цветаева» (The New statesman. L. 1926. 27 Febr. P. 611—613), посвященной ее творчеству. Выход «Поэмы Конца» и «Крысолова» Цветаевой Святополк-Мирский считает не «рядовым событием», а «самым значительным результатом» в русской литературе (наряду с произведениями И.Бабеля и Б.Пастернака) середины 20-х и относит их к разряду «великой поэзии». Он называет Цветаеву «одним из... величайших поэтов» современности» (Там же. С. 612). В поэме Цветаева создает фантасмагорическое общество, где очеловеченные крысы и люди живут и совершают поступки, как равные, а город Гаммельн, одновременно и немецкий город, и Советская Россия, или, возможно, вообще не существует. Святополк-Мирский называет эту особенность творческого метода Цветаевой метафизической. Фантастический сюжет, сочетающий ужасное, сверхъестественное с реалистичностью деталей, усиливает остроту и напряженность повествования, создает впечатление страшного, пугающего мира. Цветаева сводит в пределах поэмы вещи несводимые, открывает сферу подсознания, обращаясь к творческим принципам, свойственным сюрреализму. Критик отмечает, что «связующим единством» для самых различных по жанрам произведений Цветаевой (он сравнивает «Фортуну», «Конец Казановы» с «Поэмой Конца» и «Крысоловом») является «миросозерцание», которое романтично и идеалистично». Он указывает на то, что «в прошлом Цветаевой "Крысолов" имеет предшественников — много "крысоловного" есть в "Царь-Девице" (особенно в ее конце) и совсем как предисловие к нему звучит (напечатанная тоже в "Воле России") "Полотерская"». Святополк-Мирский в своей рецензии обращает внимание на «внесение мотива обуржуажения разъевшихся "красных" крыс в Гаммельнских подвалах» (Воля России. С. 101). Действительно, Цветаева показывает в поэме социальное перерождение крыс-большевиков, которые, получив доступ к национальным богатствам, начинают обуржуазиваться, превращаться в мещан, тем самым порождая новую революцию. Идея перерождения крыс в поэме совпадает с одним из положений евразийства о близком падении большевиков в связи с их капиталистическим перерождением и возникновением «капиталокоммунизма».

Святополк-Мирский, один из лидеров евразийского движения, дважды в своей статье обратил внимание именно на стихийный, «анархический зов музыки»: крыс «спасает анархический зов "немецкой музыки"». Критик пытается навести читателя на мысль: процессы, изображенные в поэме — движение крыс, ведомых стихией (в поэме — музыки, поэзии), — имеют прямое отношение к утверждению евразийцев о том, что большевики управляются русской революционной стихией, ведущей их за собой. Кроме того, идея самоуничтожения коммунизма была привлекательна для Цветаевой — «антикоммуниста», по определению Святополк-Мирского. «Конечный мотив... сюжета — сказочное волшебное царство — "детский рай", в который музыкант уводит детей обманувших его гаммельнцев, сохранился у Цветаевой только в заглавии шестой главы, — отмечает Святополк-Мирский. — Таким образом, месть музыканта, утопившего детей, только видимая в немецкой легенде (ибо утонувшие дети попадают в «детский рай»), у Цветаевой делается реальной, что придает всей сатире более сухой и как бы жестокий тон» (с. 102). Святополк-Мирский, понимая зашифрованность цветаевской поэмы, заключил рецензию на «Крысолова» словами: «Несомненно, что "Крысолов" не только то, чем он кажется на первый взгляд, не только изумительная по богатству и стройности словесная постройка, — это серьезная "политическая" (в самом широком смысле) и этическая сатира, которой еще, может быть, суждено сыграть свою роль в росте нашего общего сознания» (с. 102). В то же время он ни словом не обмолвился о том, что «Крысолов» носит ярко выраженный антисоветский характер, хотя и отметил, что Цветаева «в течение всех ее московских лет... называлась анти-Большевиком» (The New statesman. P. 612).

Т.А.Горькова

ЦЕТЛИН Михаил Осипович (1882—1945)

«Декабристы: Судьба одного поколения» (Париж: Современные записки, 1933). Книга представляет собой попытку документальной реконструкции основных этапов движения декабристов, и в особенности — мышления, верований, социальной психологии его участников. Не допуская никаких отступлений от документов и выверенной фактологии, М.Цетлин старается воссоздать деятельность декабристских обществ, начиная с Союза спасения, Союза благоденствия и Общества соединенных славян (часть 1 — «Тайные общества»), затем предлагает общую картину восстания (часть 2 — «Четырнадцатое декабря»), наконец, рассказывает о суде и каторге (часть 3 — «Сибирь»; заглавие не вполне точно, поскольку одна из глав посвящена сосланным на Кавказ, в частности А.А.Бестужеву). Не имея возможности работать с архивными документами, Цетлин опирался преимущественно на многочисленные советские публикации материалов о декабристах, приуроченные к 100-летию со дня восстания. Его трактовка событий, однако, глубоко расходится с той, что утверждалась в советской исторической науке. Цетлина интересовал прежде всего тип личности декабриста, который для него был воплощением бескорыстия, благородства и любви к отечеству. Политическая программа движения, которая описана преимущественно в главе о Пестеле и его «Русской правде», по существу, не комментируется в книге, почти не рассматриваются и споры умеренных и радикально настроенных участников Северного общества, происходившие в канун выступления. Характерно, что главы о М.С.Лунине, которому автор уделил особенно много внимания, считая его олицетворением самого духа декабризма, не затрагивают идей и социальных взглядов одного из лидеров движения. Лунин, чья биография восстановлена наиболее полно вплоть до его гибели, интересен Цетлину как яркая личность, но не как мыслитель, во многом опережавший людей своего круга.

Помимо Лунина, достаточно подробно характеризуются в книге П.И.Пестель, К.Ф.Рылеев, А.А.Бестужев, А.И.Якубович, П.Г.Каховский, братья Муравьевы, а также имп. Николай I. По мысли автора, все они люди одного поколения, однако оказавшиеся на разных полюсах, поскольку совершенно разным было их понимание общественного блага. Эти расхождения в итоге резко разделили декбаристов и императора не только политически, но человечески. Декабристы, особенно в дни следствия и

потом на каторге, явили миру образцы истинного духовного величия (то же самое относится и к женам декабристов; глава «Русские женщины», открывающая часть 3, — одна из самых лиричных в книге). Николай по мере того, как приближается день расправы, коснеет, заглушая в себе голос сострадания и забывая о высоких душевных порывах, к которым когда-то он тоже был способен. Его царствование поражено духом мертвенности: по Цетлину, это расплата за трагедию на Сенатской площади.

Книгу в целом высоко оценил *В.Ходасевич* (В. 1933. 27 июля), подчеркнувший, что строгое следование документам выгодно отличает ее от вошедших в моду «романизированных биографий». Более критически высказался о «Декабристах» *П.Бицилли* (СЗ. 1933. № 53). Его также привлекло в книге отсутствие «фамильярничанья с героями» и способность автора «заставить говорить факты», что помогает ему «дать углубленную характеристику некоторых наиболее значительных участников движения» (с. 465). Но в целом, по мнению Бицилли, у Цетлина получилась скорее «история заговора и его вождей», тогда как подзаголовок обязывал его писать историю движения, в которое были вовлечены сотни рядовых людей. К тому же не чувствуется «связи этого поколения с предшествующим, нет эпохи» (с. 466). В результате автор игнорирует некоторые родовые свойства аристократии александровской эпохи — например, органичное для нее чувство личной ответственности — и оказывается не вполне справедлив в своей трактовке мотивов, которыми руководились видные декабристы (в частности, «диктатор» С.П.Трубецкой, описанный у Цетлина односторонне и пристрастно).

А.М.Зверев

«Кровь на снегу: Стихи о декабристах» (Париж: Дом книги и Современные записки, 1939). Подпись: Амари (Цетлин). Написанные преимущественно свободным стихом циклы поэтических миниатюр образуют своеобразную поэму, в которой каждый фрагмент посвящен одному из важнейших эпизодов, связанных с движением декабристов. Книге предпослан эпиграф из Ф.И.Тютчева, поясняющий ее заглавие и определивший тональность стихотворений: «Едва дымясь, она сверкнула / На вековой громаде льдов. / Зима железная дохнула — / И не осталась и следов». В циклах «Николай I», «14-е декабря, «Искупление» «Россия Николая», «В Сибири» затронуты все основные темы документальной книги Цетлина «Декабристы», и вновь звучит ее главный мотив: люди 14-го декабря — олицетворение самоотверженного патриотизма. Особенно проникновенно эта идея выражена в послании П.Г.Каховского императору, направленном из крепости: «Человек с возвышенной душою живет не роскошью, а мыслями... Я и в целях буду вечно свободен». Показывая героев Сенатской площади накануне и сразу после оглашения приговора, автор воссоздает их драму, воспринятую А.И.Якубовичем как «рок», а М.П.Бестужевым-Рюминым как страшную несправедливость («Зачем же жизнь нельзя начать сначала... И не рыдать в темнице, а любить?»). Но такой выбор означал бы согласие стать «бездушным», поэтому он отвергнут и декабристами, и их женами (стихотворение о Наталье Рылеевой после страшного известия о судьбе мужа). Напротив, именно такой выбор сделали те, кто по мысли Цетлина, душою должен был быть с декабристами, — М.М.Сперанский, А.П.Ермолов («А вы смирилися пред силой косной»). Стихотворение о матери С.Г.Волконского, танцующей на балу с императором в тот день, «как сына ее заковали в железа», — одно из ключевых для понимания всего замысла Цетлина, строящего свое поэтическое повествование как рассказ о нравственном выборе и об итогах, которые он за собою влечет. Центральное место в книге занимают три стихотворения с одинаковым лирическим сюжетом: прогулка имп. Николая I по Петербургу. Первое из них показывает молодого императора, только что усмирившего бунт и преисполненного безграничной уверенности в собственных силах и великом будущем, которое ему суждено. Годы спустя «свинцовый взор» царя удовлетворенно фиксирует «тяжкую величавость, огражденный простор» столицы. В последний проезд улицы тихи и мрачны, «сани в смерть продвигаются. Путь недалек».

В рецензии *В.Вейдле* (СЗ. 1939. № 69) говорилось, что книга «как бы стихотворное дополнение, лирический отголосок превосходной книги того же автора "Декабристы" ...стихотворение послесловие к истори-

ческой работе» (с. 382) и что «одна из самых трагических, но из самых достойных страниц русской истории развернута тут не со своей фактической, но внутренней, эмоциональной стороны» (с. 383). *Г.Адамович* в «Последних новостях» (1939. 31 авг.) писал, что книга лишь «иллюстрация или комментарий к историческим фактам» и фактология «держит на привязи» творческое воображение поэта. К тому же его «стремление к свободному стиху далеко не всегда сопровождается удачей».

А.М.Зверев

Ч

ЧЕРНЫЙ Саша (1881—1932)

«Детский остров» (Данциг: Слово, 1921; Париж, 1980) — первая книга Саши Черного, изданная за рубежом. Данциг обозначен лишь формально — для сокращения таможенных затрат, а фактически книга вышла в Берлине, где располагалось издательство «Слово». В воспоминаниях вдовы поэта говорится об организационной стороне дела: «Я встретила случайно одну из моих слушательниц на Высших женских курсах в Петербурге, которая была замужем за адвокатом Б.И.Элькиным, который занимал теперь видное место в большом берлинском издательстве Ульштейна. Он устроил сейчас же издание сборника Сашиных детских стихов «Детский остров», который взялся иллюстрировать наш петербургский знакомый художник *Борис Григорьев*» (Российский литературоведческий журнал. М., 1993. № 2. С. 242). Там же рассказывается, что рукопись книги чуть не была изъята при пересечении германской границы. Таможенная полиция при досмотре багажа обнаружила листы со стихами и приняла их за агитационные материалы. К счастью, в управлении таможни нашелся служащий, который знал по-русски и которому были известны сатириконские стихи Саши Черного.

Это «подарочное» издание явилось воплощением заветной мечты поэта о прочной детской книге большого формата, с картинками, предназначенной для чтения-журчания в семейном кругу, у домашнего очага, ибо без семейного чтения, по мнению Саши Черного, не может создаться полноценная личность. Большинство стихов для детей родилось в годы беженства, на тихом хуторе под Вильно. Патриархальный уклад, аисты на крыше, жужжание пчел, изобилие яблок, — все это создавало иллюзию мирной жизни, оазиса, острова. Как сказано Н.В. в одной из первых рецензий на книгу: «Это, действительно, остров — и не только для детей: поэт сам отдохнул здесь на простых темах от общих и страшных мыслей, для которых не подыщешь нужного слова, потому что трудно соперничать в силе и выразительности с войной, мором и голодом» (Руль. 1920. 26 дек.). Ему вторит рецензент, подписавшийся криптонимом -въ: «Саша Черный спрятался на время на детский остров и сам стал ребенком, который и прост, и ясен, и не умеет еще болеть взрослыми болями» (Русская книга. 1921. № 2. С. 10).

В стихотворной книге три раздела: «Веселые глазки», «Зверюшки» и «Песенки». Они объединены образом автора, его поистине детским мироощущением, что отмечено *А.Куприным*: «Раскрываешь наугад любую страницу и очаровываешься прелестью красок и теплотою содержания. И чувствуешь, что все они у него живые: и дети, и зверюшки, и цветы. И что они — родные. Тонкими, точными, забавными и милыми чертами обрисованы: и кот, и барбос, и таракан, и попка, и мартышка, и слон, и индюк, и даже крокодил, и все прочие. И всех видишь в таком наивном и ярком освещении, как видел летним свежим утром в раннем детстве бронзового чудесного жука или каплю росы в зубчатом водоеме гусиной травы. Помните? А как хороши у Саши Черного детские игры и вечерние песенки?» (Общее дело. 1921. 9 мая). Н.Дризен, укрывшийся за литерами Н.В.Д., пишет: «Когда-то Саша Черный был синонимом юмористики по преимуществу. Мало кто за ним знал нежного поэта, любящего детей и могущего вдохновляться детской жизнью. В этом отношении "Детский остров" — книга любопытная одинаково для детей и для взрослых. Я бы сказал, что взрослые, может быть, найдут в ней больше поучительного» (Общее дело. 1921. 3 янв.). О двуадресности книги рецензия «Сашин остров» *А.Дроздова*: «Вы тоже, милостивый государь мой, прочтите эту чудесную книгу, она — как сон, под него расправляет кры-

лья даже подбитая душа, она открывает вам двери в детскую, которую вы сами досадливо заперли на ключ» (Голос России. 1921. 8 янв.). Саша Черный ведет своих маленьких друзей не только в детскую, но и в такие явно непоэтичные (зато преинтересные) места, как жестяная крыша, хлев, задворки, околица. И не требует от ребят обязательного послушания. Как пишет *А.Даманская*: «И кому придет в голову усомниться хотя бы на миг в том, что рассказывает, "играя звонким словом" — этот поэт, великий Детовед? Можете важничать теперь, ходить на голове, брылять ногами в воздухе, все вы, неугомоны, полуночники, приставалки, всем мешалки, ревуны, драчуны, — верный, надежный рыцарь оказался у вас. Поэт, "беззаботный и беспечный"...» (Народное дело. Ревель, 1921. 18 февр.). Отклики о «Детском острове» в прессе русского зарубежья были единодушно положительны. В то же время, часть тиража, поступившая в Советскую Россию, распределялась, как правило, по читальням. Анализ показал, что «в настоящем виде книга мало живет среди детей широких масс; детям интеллигентным она ближе» (Новые детские книги. Бюллетень рецензентской комиссии института детского чтения. 1923. Вып. 1. С. 17—20). По-видимому, подобная реакция объясняется тем, что «Детский остров» обращен к младшей возрастной категории читателей или, вернее, слушателей, ибо данные стихи выигрывают при исполнении вслух, в коллективе. Тем не менее в Советской России были изданы контрафакционным путем (без согласования и ведома автора) выборки стихов из «Детского острова» в виде книжек: «Детский остров» (1928), «Индейский петух», «Трубочист» (обе — 1930) — все в Госиздате; «Катюша» (1926) — в Ростове-на-Дону; «Мартышка», «Крокодил. Как кот сметану поел», «Дождик», «Дети» (1928—29) — в Киеве.

Впоследствии книги Саши Черного за рубежом не имели более такой широкой прессы. Вероятно, многие были поражены тем фактом, что поэт-сатирик обратился вдруг в поэта для детей. По высказыванию Ал. Авдеева (вероятно, *С.Горный*), «все прежнее творчество Саши Черного, едкое и полынное, получает такой неожиданный отсвет. Словно света луч прорвался в хмурую комнату, — щедрый солнечный луч осветил чьи-то морщины, чью-то скорбную маску» (Театр и искусство. Берлин, 1922. № 10. С. 6).

А.Белокопытова отмечала: «От всей книги веет чисто русским духом природы. Этому способствуют и деревенские рисунки Григорьева характерных мужицких силуэтов, сбора, сенокоса» (Воля России. 1921. 18 янв.).

А.С.Иванов

«Живая азбука» (Берлин: Огоньки, 1922, с илл. Mad; Париж: Изд. Карбасникова, 1926; М., 1992 — обе с илл. Ф.Рожанковского). Впервые книжка издана в 1914 в Петербурге, в издательстве «Шиповник» с илл. В.Фалилеева. При переиздании книжки за рубежом автор дописал послесловие в стихах (всего 20 строк) и произвел минимальные изменения в тексте. Затем берлинское издание было повторено в Харбине, в издательстве М.В.Зайцева (год издания не указан). Очевидно, осуществлено оно контрафакционным путем (без согласования с автором и уплаты ему гонорара). «По-видимому, единственным утешением этому прекрасному обокраденному русскому писателю, разве что, может служить сознание, что литературные воры в России и эмиграции выпустили его книги все-таки для обслуживания русского ребенка...» (Заря. Харбин, 1930. 27 апр.).

Задача книги проста — чтобы ребенок выучил русский алфавит посредством игры. Для этого на каждую букву азбуки придумано забавное двустишие, которое мгновенно запоминалось; здесь же помещены иллюстрации к тексту. Первой реакцией на вышедшую книжку была анонимная рецензия в берлинском «Руле» (1922. 17 дек.). Гораздо оживленнее была реакция в прессе на парижское издание «Живой азбуки». Так А.М. пишет: «И зависть берет при перелистывании нарядно изданной книги — по каким скучным букварям учились грамоте мы» (ПН. 1927. 3 февр.). А давний знакомый Саши Черного *А.Яблоновский* представляет ее: «Книга "Живая азбука" — прелестная книга, которую перелистываешь с невольным уважением, как будто вспоминаешь свой первый лепет, свои первые шаги, свои первые игрушки... Я не сомневаюсь, что эта книга Саши Черного будет иметь большой успех. Она стоит того. По такой книге и весело, и приятно учить-

ся грамоте. Рисунки г. Рожанковского превосходны» (В. 1927. 24 февр.). Более подробно об иллюстрациях к данному изданию рассуждает -ич (вероятно, А.Мерич — псевдоним *А.Даманской*): «Рисунки, благодаря искусному расположению теней, представляют большой соблазн для детворы, которой так занятно будет заполнить бледные места красками, какие подскажет фантазия» (Руль. 1927. 9 февр.). К.Парчевский отмечал, что «"Живая азбука" неоднократно переиздавалась и несомненно будет переиздаваться как единственная в своем роде книжка» (ПН. 1930. 6 марта).

А.С.Иванов

«Сатиры: Книга первая. Новое, дополненное издание» и **«Сатиры и лирика: Книга вторая. Новое, дополненное издание»** (Берлин: Грани, 1922). Обе книги вышли в начале 1922 и представляют собой переработки изданий 1910—1913. Полностью был исключен раздел «Невольная дань», объединявший политические сатиры на злобу дня. Раздел «Авгиевы конюшни» переименован в «Литературный цех», а разделу «Иные струны» присвоено новое заглавие — «Хмель» (позаимствованное у одного из стихотворений данного раздела), стихотворение «Критику» вынесено из раздела (им открывается двухтомник). Этому стихотворению придана функция декларации поэта. 45 стихотворений впервые включено в двухтомник.

А.Гурович писал о «Сатирах»: «Они только по видимости метили в мелкие детали обыденщины, но в действительности били по основным психологическим ее корням, — тем корням, которые, увы, столь же вечны, как человеческие будни... Ибо сатиры Черного в глубине своей направлены не столько против того или иного конкретного выражения духовной пошлости и скудости в определенных формах житейской обстановки, сколько против самой "субстанции" пошлости, той субстанции, которая может переменить цвет и покрой своей одежды, но остается неизменной в основных чертах своей природы» (Голос России. 1922. 9 февр.). В рецензии А.Филиппова сказано: «Русская провинция, мелкобуржуазный быт нашли в А.Черном, быть может, самого яркого после А.Чехова изобразителя. Широкая мутная река жизни отделяет нас от тех дней, когда воспроизводил в стихах А.Черный этот быт и далекую нам сейчас русскую провинцию, но каждое из этих стихотворений — яркая убедительная живопись» (Воля России. 1922. 11 февр.).

Вторую книгу поэта встретили менее обостренно. В ней больше лирики, восприятие которой привычнее читательской публике. В.Кадашев писал: «Сатиры и лирика» — сущность всего творчества А.Черного: он потому сатирик, что внутреннее всецело лиричен, что лиризм — субстанция его поэтического к миру подхода... И когда быт отступает от поэта, когда Черный встречает существо вне-бытовое — грудного ребенка, еще не ведающего слов человеческих, животное, когда он остается наедине с природой — раскрывается его сокровенная нежность, — капризно-ласковыми, сверкающими, как-то особенно умиленными льется стихами» (Руль. 1922. 25 марта).

В этом издании читатели впервые увидели, как выглядит поэт внешне. Как пишет А.Гурович: «К ней приложен портрет автора, явственно видная седина которого может, пожалуй, оправдать замену на заглавном листе «Саши Черного» — «А.Черным». Мы так привыкли к «Саше Черному», так сроднились с ним, что эта замена точно придает ему чуждые нам, холодноватые черты «постороннего». Или наша привычка есть тоже частица ненавистного автору быта, и он намеренно хотел бы ослабить ее?» Однако поэт изменил псевдоним на «А.Черный» (оставшись «Сашей Черным» только для маленьких читателей) еще в конце 1912. Впрочем, широким читательским массам об этой перемене стало известно только теперь.

А.С.Иванов

«Жажда: Третья книга стихов (1914—1922)» (Берлин: Изд. автора, 1923). Впервые: Голос России. 1920. 11 апр., 25 апр.; Набат. 1917. 19 сент. 1918. 21 апр.; Свободные мысли. 1920. 11 и 18 окт.; Зеленая палочка. 1921. № 1; Грани. 1922. № 1. 1923. № 2; Звено. 1922. Сб. 1; Жар-птица. 1922. № 6; Воля России. 1922. № 6; Сегодня. 1922. 13 окт. 1923. 22 март, 7 апр.; переиздано: Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2. Объединив произведения 1914—1922, третья книга стихов подвела итог первого периода эмигрантской жизни А.Черного. Название сборника свидетельствовало о безумной жажде вновь обрести родину, которую поэт

покинул в марте 1920. Первый раздел книги «Война», созданный в конце 1917 — начале 1918 в Пскове, отразил фронтовые впечатления Саши Черного, служившего в санитарной части в годы первой мировой войны. Рисуя тяжелые фронтовые или лазаретные будни, поэт замечает живые черты человечности, которые проглядывают в людях сквозь окопную грязь и пороховую копоть («Один из них», «Привал», «Письмо от сына», «Пленные», «Чужая квартира»). А.Черный любовно подмечает детали полевого быта и короткого солдатского отдыха, сетует, что реки крови затопили планету. Цикл «Война» является ответом на споры о национальных особенностях характера русского человека, проявившихся в годы войны и революции. А.Черный показывает, что простому солдату, готовому поделиться с пленными немцами последней краюхой хлеба и щепоткой табаку, присущи доброта и сострадание. Внимательный и добрый наблюдатель, он пытается проникнуть в душу «пехотных михрюток» (с. 18), рисуя внутренний мир солдата с помощью светлого юмора, фольклорных образов, русских народных песен.

Во втором цикле сборника («На Литве») возникает мотив горестного пути одинокого бесприютного странника, характерный для всего эмигрантского творчества А.Черного. Тихий литовский хутор, куда он уехал от революционного урагана, не приносит ему ни радости, ни спокойствия. Поэт чувствует себя перелетной птицей, покинувшей родное гнездо. В его поэтике складывается устойчивый круг образов, к которому он будет обращаться не раз: чужое небо, чужая земля, чужая жизнь противопоставлены всему родному русскому, неповторимому. В стихотворениях «Докторша», «На миг забыть, и вновь ты дома», «Оазис», «Аисты» полнокровные реалистические зарисовки литовской природы окрашиваются жгучей печалью авторских ламентаций: «Очнись, нет дома, ты один» (с. 73), «В тумане дороги и цели, жестокие черные дни» (с. 79), «душа мрачна как гроб» (с. 51). Все приметы и детали прошлого становятся для А.Черного безмерно дорогими. И только «смех — волшебный алкоголь — наперекор земному аду» (с. 51) спасает его от горестных мыслей.

В центре сборника — цикл «Чужое солнце», пронизанный мотивом ностальгии. Повествуя о горестной жизни под чужим небом, поэт сурово судит тех, кто сделал его эмигрантом: «Никогда я не забуду, Никогда я не прощу» (с. 91). А.Черный навсегда «отравлен темным русским ядом»: играя с детьми на пляже, он вдруг видит в тумане моря мираж Петербурга («Мираж»), а пойманная медуза вызывает у него неожиданную мысль, что «дьявол революций — ненасытный вурдалак» (с. 116). В цикле «С приятелем» выражены наиболее характерные черты мироощущения поэта, которому так и не удалось врасти в чужую жизнь. «Мы — полынь в чужих полях», — признается он, гуляя с маленьким мальчиком по лесу. В заснеженном Гарце, в саксонской Швейцарии, в старом Ганновере А.Черный не может наслаждаться природой, ибо прикован мыслями к «сумасшедшей горестной Москве» («Весна в Шарлоттенбурге», «В Гарце», «В старом Ганновере», «У Эльбы», «В саксонской Швейцарии»). Поэт замкнут в круге одних и тех же образов, напоминающих ему о родине. Сероглазый мальчик для него — не просто приятель, а «русская надежда», прообраз будущей обновленной России. Символ веры А.Черного — искусство, в том числе искусство комического — выражен в стихотворениях «Здравствуй, Муза!», «Искусство», «Мандола».

Сборник звершает цикл «Русская Помпея», в котором А.Черный воскрешает дореволюционную Россию, какой она запомнилась ему в последние счастливые дни: весна на Крестовском острове, поездки на Острова, гостиный двор в Пскове, Поганкины палаты, полтавский садик («Невский», «Весна на Крестовском», «Псков», «Гостиный двор» и др.). Основное настроение сборника: вспоминая о родине после того, как отгремел девятый вал революционных событий, А.Черный окружает поэтическим ореолом все приметы повседневного быта, которые прежде характеризовали неприглядную «обстановочку». Теперь для него главное — описание мелочей, любование деталями, складывающимися в идиллическую картину «светлого рая», навсегда потерянного для эмигрантов. Завершают книгу стихотворения «Пушкин», «Памяти *Л.Андреева*» и «Ах, зачем нет Чехова на свете», в которых А.Черный обращается к своим предшественникам, чтобы забыться в свет-

лом мире искусства, уйти от жизни — «черной смрадной ямы».

Критики встретили сборник «Жажда» с изрядной долей скептицизма, заметив, что Саша Черный превратился в серьезного Александра Гликберга. *И.Василевский* (Не-Буква) писал: «Если бы автор захотел перестроить свою лиру на новый лад — это было бы его законное право. Но как раз этого-то он сделать не умеет. И при новых заданиях он пользуется все теми же старыми своими приемами» (Накануне. Лит. прилож. 1923. 27 мая). Упрекнув автора в проповеди «идеологии эмигрантщины», он посетовал, что ненависть и злость убили яркий талант сатирика, ибо Саша Черный «отрекся от самого себя» и «пишет теперь какие-то рифмованные передовые статьи и плохо делает политику» (там же). *К.В.Мочульский*, укрывшийся под псевдонимом К.В., увидел в сборнике «Жажда» не стихи, а стишки, написанные по любому поводу, и заметил: «Все умещается в этом рифмованном репортаже — даже презрение к прошлому быту и тоска «по "ладье мечты"» (Звено. 1923. 23 апр.). Более справедливо оценил книгу Вл. Кадашев, выделивший в ней трагический мотив разрушения и гибели, которые ворвались в жизнь людей в революционные годы и превратили землю в «дом сумасшедших». Он писал: «Однако, зрелище "черных дней", столь явственно и четко выделяемое на фоне воспоминаний о светлом рае, не превращает поэта в певца безнадежности: пусть слабая, но теплится в сердце Черного надежда — на утоление жажды» (Руль. 1923. 14 авг.). Он же поместил рецензию на сборник в газете «Сегодня», где отметил, что «в глубине сердца поэта нежная теплится любовь, и в этой любви зарождается вера в возрождение» (1923. 29 июля). Рецензент Самарий иначе понял название книги. Он писал: «»Жажда» — это тоска поэта по просветленном бытии, это — жажда духовного преображения человека» (Дни. 1923. 6 мая). Он оценил прежде всего светлый юмор А.Черного, увидев его в произведениях, «исполненных свежего, блестящего, заразительного, задорно бьющего через край» смеха.

Л.А.Спиридонова

«Дневник фокса Микки» (Париж: Изд. автора, 1927; Берлин, 1929; СПб., 1992 — все книги с илл. Ф.С.Рожанковского). В 1923 и 1925 главы из будущей книги печатались в журнале «Иллюстрированная Россия». С главы «На пляже» под публикациями вместо «сообщил Sandro» стало появляться «сообщил Саша Черный». Героем повествования, от имени которого написана книга, является гладкошерстный фокс Микки, принадлежавший домохозяевам. Фокс, с которым Саша Черный сдружился и пускался в разные похождения. Взгляд на мир людей глазами животных — давняя традиция русской литературы.

В.Ладыженский отмечал по выходе книги, что Саша Черный «с большой художественной изобретательностью справился с задачей... В записях фокса встает жизнь сравнительно обеспеченной эмигрантской семьи, переезжающей из Парижа на дачу, посещающей кинематограф и цирк, путешествующей по морю и проводящей лето на пляже курорта. Все это, преломляясь в собачьем сознании, не без юмора отражается в дневнике» (В. 1927. 27 июня). Рецензент «Последних новостей» А.Ф. писал: «Микки, умное наблюдательное существо на четырех ногах, наделен большим критическим чутьем, и мнящие себя избранниками двуногие подвергаются его беспощадной критике. Но он не зоил, Микки, и не закрывая глаз на дурное в людях, умеет ценить в них хорошее, и он им не по-человечески, а по-собачьи благодарен за это. Он и лирик, этот симпатичный фокс. И очень, очень хорошие страницы в этой книге, где на покинутой даче он, одиноко тоскующий, заносит в свой дневник сердца горестные заметы» (ПН. 1927. 14 июля). Согласно газетной хронике, «Дневник фокса Микки» печатался на французском языке в журнале «Les enfants de France» (ПН. 1929. 27 июня).

Осень 1926 Саша Черный провел на юге Франции, где присмотрел участок, который задумал приобрести. Средства на покупку должна была дать книга для детей «Дневник фокса Микки». Однако выход книги в первом издании был рассчитан не на маленьких читателей, а на богатых людей. Это — воистину библиофильское издание: формат — in folio, тираж — 100 экземпляров, подписанных автором. Издание моментально разошлось, несмотря на высокую цену. В мемуарах вдовы поэта говорится: «Саша получает от одного издателя предложение переиздать эту книгу в большем ко-

личестве экземпляров по дешевой цене... В этом году нам удалось осуществить нашу мечту: купить участок...» (Российский литературоведческий журнал. М., 1993. № 2. С. 248).

А.С.Иванов

«Несерьезные рассказы» (Париж: Изд. автора, 1928). Впервые — отдельные рассказы: Русская газета. 1925. 28 апр., 1926. 13 янв.; Последние новости: 1925. 25 дек., 1927. 5 февр., 25 дек., 1928. 7 янв., 22 янв., 15 апр., 25 дек.; Иллюстрированная Россия. 1925. № 13, 17, 31, 1926. № 9, 27, 34. Перезвоны. 1927. № 30; Заря. 1928. 2 окт.; переиздано: Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 4. В книге собраны рассказы, написанные в 1925—1928, и «шутка в одном бездействии» — «Третейский суд». Предваряет книгу эпиграф — «Посильна беда со смехом, невмочь беда со слезами» (Русская пословица). Он определяет главную мысль сборника — развлечь русского эмигранта веселой шуткой, беззлобным смехом. В миниатюре «Третейский суд», открывающей книгу, четыре «бездействующих лица»: Анна Петровна и Иван Сидорович, затеявшие между собой тяжбу, и третейские судьи Дундуков и Гулькин. В героях пьески угадываются жители русской колонии в местечке Ла Фавьер (близ города Лаванду) на берегу Средиземного моря, где с 1926 отдыхал летом А.Черный. Причину тяжбы объясняет один из судей: «Мода пошла на участки эти. Земли с дамскую сорочку. Домишко вроде подержанного рояльного ящика. Плюнешь с крыльца — ветром соседу на лысину отнесет. Хочешь на дуэль вызывай, хочешь — суд чести устраивай. От тесноты и грызутся» (с. 5). Суд заканчивается примирением сторон, которые соглашаются с судьей, что в их ссорах виноват мистраль.

Значительная часть рассказов посвящена быту русских эмигрантов в Провансе («Полная выкладка», «Купальщики», «Буйабес», «Греческий самодур»). Из них можно узнать, как обитатели лафавьерской колонии ездили на маленькие острова в Средиземном море и чуть не утонули, как ловили рыбу и общались с французскими рыбаками, варили знаменитый «буйабес», похожий на русскую уху. В рассказах преобладает юмор положений, чистый комизм, сочетающийся с беззлобной самоиронией. Рассказы о жизни в России («Московский случай», «Сырная Пасха», «Самое страшное») окрашены ощутимым налетом ностальгии. В них на первый план выступают колоритные детали прежней российской жизни. В рассказе «Самое страшное» А.Черный вспоминает случай из своего детства, когда, будучи приготовишкой, он оказался среди учениц женской гимназии, затеявших на него охоту, как на зайца. Автобиографичен и рассказ «Экономка», где изображена усадьба в Гресси, неподалеку от Парижа. Здесь А.Черный вместе с женой М.И.Гликберг провел лето 1924, вспоминая его потом как «чудесное». Впечатления от берлинской жизни писателя отразились в рассказе «Письмо из Берлина». Его герой Павел Николаевич Кузовков во многом напоминает самого автора, в берлинской квартире которого жила белка. В рассказе возникает чисто игровая комическая ситуация: белка, сбежавшая из клетки, отгрызла нос гипсовому Гинденбургу, перепугала фрау Шмальц и советника Баумгольца, разбила портрет императора Вильгельма. В рассказе противостоят друг другу два мира: скучный мир благополучного немецкого бюргера, в котором все меряется на деньги, и неустроенный, но согретый теплом подлинного чувства мир эмигранта Кузовкова. Комизм рассказа держится на сопоставлении ценностей: жадность, невежество, ненависть к «нежелательным иностранцам», с одной стороны, и скромность, добросердечие, любовь к животным — с другой. Умоляя знакомую (в ее образе угадывается *Н.А.Тэффи*) помочь Кузовкову переехать в Париж, автор письма из Берлина сообщает, что жизнь в Германии для русских изгнанников становится невыносимой. В других рассказах «Изобретатели», «Иллинойсский богач», «Испанская легенда») А.Черный рисует образы эмигрантов, пытающихся разбогатеть, открыть свое дело во Франции, но все их проекты оказываются плодами безудержной фантазии. Особняком стоят в сборнике два рассказа из жизни русского солдата времен первой мировой войны — «Диспут» и «Замиритель». В первом из них спор заходит вокруг гоголевской повести «Вий», которую читает в госпитале лазаретный батюшка отец Василий. Во втором речь идет о «замирителе», который придумал остроумный способ покончить с войной, захватив в плен с аэроплана немецкого

императора Вильгельма II. Отразив жизненные впечатления «рядового вольноопределяющегося» А.Гликберга, эти рассказы стали первыми в цикле «солдатских сказок», которые писатель создал в коцне 1920-х — начале 1930-х.

А.Куприн в рецензии на книгу «Несерьезные рассказы» писал: «Вся она пронизана легкой улыбкой, беззлобным смехом, невинной проказливостью, и если ухо улавливает изредка чуть ощутимый желчный тон, то что ж поделаешь: жизнь в эмиграции не особенный сахар» (В. 1928. 25 окт.). *М.Алданов*, имея в виду рассказы «Патентованная краска», «Диспут» и «Замиритель», отметил у автора «дар импровизации и удивительное мастерство в раскрытии детских характеров» (ПН. 1928. 23 нояб.).

Л.А.Спиридонова

«Чудесное лето: Рассказ для детей» (Берлин; Париж: Москва; Логос, <1929>; Харбин, 1944). В дарственных экземплярах слово «рассказ» зачеркнуто и рукой автора вписано — «повесть». Как единое целое повесть сложилась не сразу. Поначалу в печати появлялись отдельные рассказы («Иллюстрированная Россия», «Последние новости», «Рубеж»). Подготавливая книгу и композиционно выстраивая ее, автор подверг печатный материал переработке; две главы написаны специально, впервые появившись лишь в книге. Отвечая на анкету *Андрея Седых* в рубрике «Писатели о своих книгах» Саша Черный дал следующую автохарактеристику своему произведению: «В повести «Чудесное лето» помимо внешних событий и приключений меня занимала внутренняя, как бы подводная ее тема: захотелось вырвать эмигрантского мальчика, совсем еще детеныша, из городской квартирной клетки, освободить его от эмигрантских будней, среди которых всякое детство гаснет. В редких случаях (к счастью, не выдуманных) на долю наших детей выпадают такие праздники. Лето в усадьбе под Парижем и месяц у моря в Провансе окружают маленькое, уже рассуждающее создание хороводом ясных, насыщенных радостью дней. Каждая собака, мул, котенок, становятся другом. Море, облака, холмы — не французские, не чуждые, и не приходится смотреть на них со стороны глазами эмигранта-пасынка. Полнота такого маленького детского счастья, дошкольного, догородского цветения и является основной темой повести. Книга эта была для меня подлинным отдыхом. Буду сердечно рад, если маленькие читатели переживут, хотя бы мысленно, вместе со мною зеленые дни «Чудесного лета» (ПН. 1930. 1 янв.).

Книга, вышедшая на исходе 1929, с редким единодушием и добросердечием была встречена эмигрантской критикой. *М.Цетлин* писал: «Такую книгу так же трудно написать, как написать книгу для взрослых, а, может быть, даже еще труднее. Ведь если правда, что хорошо писать можно, в сущности, о самом себе, то для того, чтобы написать детскую книгу надо сохранить в своей душе "дитя"» (ПН. 1930. 13 февр.). И.Л. (вероятно, *И.Лукаш*) также высоко оценивал вышедшую книгу Саши Черного, памятного ему как желчный поэт-сатирик: «"Чудесное лето" — новая работа из обширного цикла его работ для детей. Точно написана она в теплый, солнечный, летний полдень. Медленно течет повествование, простые события (переезд мальчика Игоря из Парижа в деревню, к океану), едва движется фабула. Как будто все замерло в тишине полудня, и мы, вместе с Игорем, наблюдаем, лежа в траве, облако, муравья, собаку, рыбаков, купающегося англичанина, ослика. Медленно и светло течет мир в детских глазах. Мир через детские глаза, — это и есть "Чудесное лето", это и есть теперешний А.Черный» (В. 1930. 1 янв.). Николай Покровский, печатавшийся на Дальнем Востоке, как бы вторит своим парижским коллегам, особо отмечая пристрастие детей к животному миру: «Ребенок не только больше любит животных, чем взрослые, — он думает о них больше, — по-детски, по-своему стараясь разгадать "психологию" своих четвероногих друзей (Заря. Харбин, 1930. 27 апр.). Оценивая книгу, он резюмирует: «Перелистывая ее страницы, вы находитесь под впечатлением, что в вашу комнату повеяло ароматом полей и запахом моря, что в зеркале радостно заиграли резвые солнечные зайчики, а в дверь неожиданно вошел близкий и старый друг вашего счастливого, золотого детства...».

Когда книга была переиздана в Харбине, местное подрастающее поколение находило в ней то же, что и русские дети в Европе. «Любовь к природе, любовь и берегущая нежность ко всему, что в ней живет и

дышит, — вот основная творческая зарядка этого прекрасного произведения, то есть как раз то, что в наше суровое и беспощадное время именно и следует развивать в душе ребенка», — пишет М.Климов в отклике на это издание (Рубеж. 1944. № 30).

А.С.Иванов

«Солдатские сказки» (Париж: Парабола, 1933; М., 1990). Впервые: Последние новости. 1928. 25 нояб. 1930. 1 янв., 22 июня, 2 марта. 1931. 22 марта, 28 июня, 16 авг., 27 сент., 8 нояб., 6 дек. 1932. 1 янв., 6 марта, 28 мая, 10 апр.; Сегодня. 1932. 27 апр.; Заря. 1931. 12 апр.; Иллюстрированная Россия. 1932. № 30. Книга написана от имени солдата, рассказывающего в казарме или лазарете потешные сказки и небылицы. Все эти «байки» и «побрехушки» А.Черный подслушал во время службы в 20-м Галицком пехотном полку в 1900—1902. Впоследствии он вспоминал: «Мне было поручено обучать грамоте солдат в учебной команде, что я и делал с большим удовольствием целых два года. А в свободное время слушал их рассказы, часто своеобразные, а иногда будто наивные, многие из них запомнились так, что я их использовал почти через 25 лет» (Часовой. 1932. № 88. 15 сент.). К этим впечатлениям добавились полученные во время службы в санитарной части 5-й армии в годы Первой мировой войны. Герои сказок А.Черного похожи на бравого солдата из русской народной сказки, который в воде не тонет и в огне не горит. Он находчив и смел, умен и добродушен. Солдат легко справляется со всякой нечистью и одолевает любого врага: обманывает лукавую русалку, выгоняет из леса леших и прочую погань, спасает королеву, которую заколдовал домовой. Одного он только не может выдержать: жить во дворце и исполнять царские обязанности («Кабы я был царем»). Промучившись целый день, он вечером написал приказ: «Самого себя в рядовые приказал разжаловать, да в свою роту тую ж минуту откомандировать. А за беспокойство повелел себе из царского сундука сапоги на ранту выдать» (с. 78). Остросюжетные, «солдатские сказки» пронизаны легкой улыбкой. Они вполне оправдывали авторскую задачу: озарить серые эмигрантские будни веселым смехом, и вместе с тем воскрешали вполне реальную фигуру русского солдата и обстановку казармы или лазарета. Демонстрируя незаурядное мастерство сказа, А.Черный повествует о том, как Суворов приказал утихомирить ревущих ослов, как солдатам удалось пройти в тыл противника, став невидимыми, как с помощью «сумбур-травы» солдат Лушников сбежал из госпиталя домой на нескольйо дней («Ослиный тормоз», «Бестелесная команда», «Сумбур-трава»). Достоинство большинства сказок, прежде всего, в языке, непринужденной манере рассказа, в живой и остроумной передаче бойкой народной речи. Все события, о которых повествуется в них, пропущены сквозь призму жизненного опыта и личности рассказчика — простого солдата. Колоритная народная речь, пересыпанная солеными солдатскими прибаутками, слышится в каждой сказке. Повествование, как правило, ведется от первого лица. Иногда комментарий рассказчика сливается с голосом героя, как бы свидетельствуя об их духовном единстве: у них одинаковое отношение к господам, которые «с жиру бесятся», к господской жизни. Сам автор в сказках нигде не выступает на первый план, хотя порой угадывается в «вольноопределяющемся», который читает в казарме лермонтовского «Демона» («Кавказский черт»). Солдат-рассказчик — главное действующее лицо всех сказок. Его речь цветиста и выразительна, полна простонародных и жаргонных слов и выражений, пословиц и прибауток. Мастерство сказа и стилизации в сказках А.Черного создают эффект достоверности происходящего. Порой трудно отличить народные пословицы и поговорки от сочиненных писателем («Не шуми, роща, дубраву разбудишь», «Чтоб тебе ежа против шерсти родить!»). Грубоватый народный юмор, солдатское острословие помогают создать комически сниженные образы героев. А.Черный ориентируется на традиции сказа Н.Лескова, *А.Ремизова*, М.Зощенко, пытаясь связать воедино изучение речи и быта народа.

Рецензируя книгу, *А.Куприн* писал: «В литературном искусстве среди множества трудностей есть два наитруднейших испытания: написать рассказ о детях, написать сказку о солдатах и для солдата... А.М.Черный прошел через этот строгий экзамен с истинным достоинством» (В. 1933. 26 окт.). *М.Осоргин* восхищался матерством сказа и тонкой наблюдательностью автора (ПН.

1933. 26 окт.). Не менее высоко оценил вышедший сборник «солдатских сказок» *А.А.Яблоновский* (Сегодня. 1933. 22 нояб.). Н.Станюкович заметил: «Может быть, кое-что в этих сказках и присочинено, но основное в них — подлинно народное творчество в верной предаче писателя» (В. 1966. № 169. С. 120).

Л.А.Спиридонова

ЧИННОВ Игорь Владимирович (1909—1996)

«Линии: Вторая книга стихов» (Париж: Рифма, 1960). В сборник Чиннов включил 45 стихотворений, в том числе опубликованные в 1950-е в «Новом журнале» (№ 26, 34, 40, 43, 49, 52, 54, 57). В альманахе «Литературный современник» (Мюнхен, 1954) появились 2 стихотворения, позднее вошедшее в «Линии». В альманахе «Мосты» (1960. № 5) Чиннов напечатал 4 стихотворения.

«Стихи хорошие, очень хорошие», — писал *В.В.Вейдле* в письме Чиннову, — «Читал их вполне на досуге, не торопясь, взвешивая каждое слово, перечитывая по многу раз каждое стихотворение... Внешне Ваша книга тоже вышла на славу... Она зрелее "Монолога". Мастерство Ваше безупречно, и есть что мастерить: поэзия налицо везде. Есть стихотворения, которые мне особенно по душе, но хороши все. Не отвергаю ни одного...» (НЖ. 1991. № 183. С. 365). В отзыве «О стихах Игоря Чиннова», опубликованном в альманахе «Мосты» (1961. № 7, изд. «ЦОПЭ». С. 143—147), Вейдле отмечал, что среди стихотворений нового сборника нет «ни одного пустого, недоделанного, безличного; все полновесны; все причастны подлинной поэзии... Поэтика его — привычная, петербургско-парижская, в зарубежье всегда преобладавшая, а в России давно отвергнутая и забытая. Как все поэтики, применяемые на деле поэтами или поэтическими школами, она выбирает одни возможности, отказываясь от других... С опаской относится она к метафорам, не доверяет песням, гимнам и твердым строфическим формам, умерщвляет риторику иронией, любит сочетать прозаизмы с поэтизмами (т. е. словами и словосочетаниями заведомо поэтическими, издавна принадлежащими языку поэзии), подражает мелодиям разговорной речи: вопросам, переспрашиваниям, восклицаниям (не очень громким), интонациям многоточия, скобок и кавычек; и если чем-нибудь кичится, то не выставляемой напоказ роскошью и сложностью, а нарочитой нищетой и простотой... Такие стихи нельзя не перечитывать много раз, хоть они и сразу — как уже сказано — безошибочно попадают в цель: вот в это бедное, упомянутое в них, человеческое сердце. С этим сборником трудно расстаться. И, как слова из песни, из русской поэзии его не выкинешь», — заключает свою мысль Вейдле (Цит. по кн.: Чиннов И. Загадки бытия. М., 1998. С. 54—58).

Г.В.Адамович сообщает, что «читал "Линии", хотел написать, уже прочитав их, а стихи Ваши нельзя читать быстро одно за другим. Меня в них изумляет и наполняет завистью их тончайшая выделка. Именно ее-то и не оценишь при быстром чтении! Но и помимо того, что принято называть "мастерством", — а рядом с Вашим всякое другое кажется грубым, топорным! — в этих стихах столько шепота и намеков, что тоже уловить их надо и можно лишь при чтении повторном. Я читаю 2—3 Ваших стихотворения, и потом книгу откладываю, и невольно спрашиваю себя: можно ли дальше продолжать subtilité или Вы дошли до предела, где надолго придется остановиться? По этой линии Вы, например, относитесь к Блоку, как Анненский к Пушкину: то, что у одного в одном слове, у другого разработано (или рассмотрено под микроскопом). Да, это не для "двадцатого века", но Вы сами себя в этом как будто упрекаете, а упрекать не в чем, вопреки тому, что повторяют болваны-критики» (Из писем Адамовича И.Чиннову // НЖ. 1989. № 175. С. 256—257). В рецензии на «Линии» Адамович признавал, что «в поэзии Чиннова «двадцатый век» присутствует как тема, как зловещий фон, но в ней есть и вызов веку... в ней есть острое ощущение современности» (НРС. 1961. 4 июля).

Редактор «Нового журнала» *Роман Гуль* не сомневался, что «в зарубежной поэзии у Игоря Чиннова уже давно есть свое место. Выступил он поздно, уже после исчезновения всех "парижских нот", после смерти корифеев зарубежной поэзии и многих талантливых зарубежных поэтов. Но именно поэтому вступление Чиннова в зарубежную поэзию и радостно, так как ряды ее замет-

но поредели... В поэзии Чиннова напрасно было бы искать отзвуки Гумилева, Мандельштама, *Цветаевой*, Маяковского, Пастернака. Но в ней — несмотря на ее "лица необщее выраженье" — вы часто расслышите смутные отзвуки Анненского, Кузмина, *Георгия Иванова...*». Гуль полагает, что необходимо «отметить своеобразную тематическую ноту поэзии Чиннова, что делает ее и очень современной и не похожей ни на что ни тут и ни "там". Эту тему Чиннова я определил бы как застигнутость поэта сегодняшней атомной ночью» (НЖ. 1961. № 65. С. 298—300). Я.Н.Горбов обращает внимание читателей на музыкальность новой книги стихов Чиннова: «Его стихи по преимуществу музыкальны. И его слова, рифмы, ритмы, — за которыми, иной раз, просто таки громоздятся образы, так их много, так они выпуклы, — так же "как нотные знаки" нанизаны на линии, связаны в стихи прямой, точной нитью. Самое название книги: "Линии" побуждает еще раз задуматься над близостью, над родственностью отношений между поэзией и музыкой. Так что параллельные штрихи нотной бумаги оживают, принимают символическое значение» (В. 1963. № 40. С. 140).

А.Н.Богословский

«Метафоры» (Нью-Йорк: Новый журнал, 1968). В книгу вошли 43 стихотворения, возникшие между 1953—1965; значительную часть стихов, позднее включенных в сборник «Метафоры», Чиннов напечатал в «Новом журнале» в 60-е (№ 72, 75, 79, 80). В «Метафоры» также вошли 3 стихотворения, напечатанные в журнале «Грани» (1964. № 55), 4 стихотворения — в альманахе «Воздушные пути» (1965. № 4). В альманахе «Мосты» (1965. № 11) Чиннов поместил 5 стихотворений, 4 из них вошли в «Метафоры»; еще 6 стихотворений (Мосты. 1966. № 12) также появились в сборнике «Метафоры».

В «Метафоры» Чиннов впервые включил ряд нерифмованных стихотворений. Появление их в новом сборнике не встретило одобрения *Г.Струве*, сожалевшего, что «все меньше и меньше» в сборнике стихотворений с рифмами и что «все больше и больше поэт вдается в прозу пусть и поэтическую» (Письмо Г.Струве — И.Чиннову 5 июня 1969. Архив Амхерст колледж. США. Коллекция *Ю.П.Иваска*). *Г.Адамович* еще до выхода «Метафор» высоко оценил стихотворения, позднее включенные поэтом в сборник. Он обратил внимание на «новаторство» в поэзии Чиннова, однако нашел его вполне уместным, оправданным. «Очень рад, что Вы выпускаете новую книгу. Ваши стихи в «Новом журнале» (№ 80) прелестны чем-то неуловимо-неуловимым, что мне и не снилось. Особенно первое. Я понимаю, что Вы, как тоже говорят в СССР, «ломаете форму». Вам это к лицу и вообще нужно в пределах и с оглядкой (т. е. не сломать бы того, что после ломки не выпрямится)... У Вас по крайней мере новаторство хорошо тем, что концы его спрятаны в воду. Иначе это нестерпимо» (НЖ. 1989. № 175. С. 261). Приветствуя выход в свет «Метафор», Адамович отмечал, что «Игорь Чиннов — редкий, тончайший мастер, особенно в области стилистической. Некоторые его эпитеты, некоторые сравнения так же необычайны, как и убедительны: поэт не только отталкивается от избитых литературных условностей, от «штампов», но и с безошибочным чутьем, со сдержанной смелостью, — смелостью, лишенного нарочитого, давно уже набившего оскомину вызова всем и всему, — находит им замену». Говоря о своеобразном видении мира в «Метафорах», Адамович причисляет Чиннова к плеяде поэтов, для которых «видимый мир существует», оговариваясь, что формулу эту «вероятно принял бы Пушкин, но наверное отверг бы Блок. Чиннов по складу своему — один из самых антиблоковских русских поэтов нашего времени, однако с какой-то трещинкой в своем антиблокизме, что и придает его поэзии слегка щемящую прелесть. Наряд его стихов пышен, изысканно-декоративен и красочен, но тон их, звук их грустен, а то и растерян». По мнению Адамовича, «поймет эту книгу лишь тот, кто окажется способен уловить в ее музыкальном строе, в ее обманчивой сладости попытку преодолеть тревожную бессоницу, для которой в нашей современности слишком много причин» (НЖ. 1969. № 96. Цит. по кн.: Чиннов И. Загадки бытия. М., 1998. С. 83—85).

Аркадий Небольсин констатирует: «Долгое время поэзия Игоря Чиннова светилась "приглушенным", серо-жемчужным светом. Но понемногу от аскетической бескрасочности он стал отходить — и уже в некоторых стихах "Метафор"... мы видим крас-

ки» (Небольсин А. Поэзия Ада и Рая. О стихах Игоря Чиннова и Юрия Иваска. Неизданное эссе. Архив А.Н.Богословского). Для *Ю.Терапиано* «Метафоры» органически связаны с прежними книгами Чиннова «Монологом» и «Линиями», «и в то же время и в формальном отношении, и в смысле содержания» новая книга «развивает основную тему поэта, открывает его новые пути» (РМ. 1969. 29 мая).

А.Н.Богословский

«Партитура: Четвертая книга стихов» (Нью-Йорк: Новый журнал, 1970). Большинство стихотворений, включенных в этот сборник Чиннов напечатал в 1960-е в «Новом журнале» (№ 84, 86—93, 95, 96, 98). В «Партитуре» привлекают внимание новые элементы поэтики Чиннова — гротески, шаржи, ирония, фантастическое преображение реальности, поэт сознательно стремится к «претворению поэтизмов (подсушенных иронией) и прозаизмов (облагороженных музыкальностью) в единое поэтическое целое» (Чиннов И. Автобиография. Архив Амхерст колледж. США. Коллекция *Ю.П.Иваска*). В «Партитуре» главным остается «сосредоточенность на человеческой судьбе, на безысходности человеческого удела... на смерти» (Глэд Дж. Игорь Чиннов // Глэд Дж. Беседы в изгнании. М., 1991. С. 24).

По мнению *Аркадия Небольсина*, «насытив свою поэзию красивостями, Игорь Чиннов по закону контраста увлекся гротесками... Может быть, на гротескные образы его «вдохновляла» жизнь — адские ужасы XX-го века. Ведь на самом деле, мы в наше время не в Аркадии, а в Тартаре или у Вавилонской башни» (Небольсин А. Поэзия Ада и Рая. О стихах Игоря Чиннова и Юрия Иваска. Неизданное эссе. Архив А.Н.Богословского). Публикации стихотворений Чиннова в «Новом журнале» (включенных в сборник «Партитура») привлекли внимание *Георгия Адамовича*. В письме Иваску Адамович сообщает, что написал Чиннову о его новых стихах, — «с признанием всяких прелестей и мастерства, но и с оговорками насчет слишком показной новизны... Мне новизна его не совсем по душе, и для меня она его портит. Она — на границе кокетства, которого «не терпит высший свет». А может быть, я по старости лет и ошибаюсь: в сущности ведь все кокетничают, и это значит — закон жизни» (Письмо 29 сентября 1968. Архив Амхерст колледж. США. Коллекция Ю.П.Иваска). О новом стиле Чиннова Адамович пишет и в рецензии на сборник: «Это на редкость искусный поэт. С первого же появления в печати стихи его пленяли едва уловимыми, тончайшими, будто перламутровыми переливами оттенков, причудливо-печальной мелодией, в них приглушенно звучавшей... Однако в недавние годы с ним что-то произошло... И стиль свой он резко изменил. Вторжение демонстративной грубости в поэзию Чиннова — например, таких строк, как «Василиса, нет Васька Прекрасная», вторжение еще более демонстративных нелепостей, вроде «Лошади впадают в Каспийское море», отнюдь не случайно... Игорь Чиннов остался даже и при Васьках с лошадьми, впадающими в Каспийское море, поэтом не менее изощренным, чем был когда-то. Не менее одухотворенным поэтом... Очарование новых чинновских стихов по-прежнему пронзительно... «Партитура» — книга значительная, в высшей степени своеобразная и по-настоящему мастерская» (НЖ. 1971. № 102. С. 283—284).

Иваск обращает внимание на новую музыку, звучащую в стихах Чиннова, на совершенство его последних стихотворений: «Новая музыка Игоря Чиннова сложнее, волшебнее старой его чистой музыки, которая тоже привходит в новую. Слышатся в его стихах издевательские шуточки, но и райские звуки, элегический минор, но и фантастический мажор. Он радует неизвестной еще в русской поэзии игрой воображения: сияющей радугой щемящих воздыханий и резвых радостей. Техника Чиннова — совершенная и, если говорить на современном «структурном» языке, каждое слово, каждый звук в его поэзии функциональны, и наши литературоведы найдут у него приемы, которые не снились всем шкловским вместе взятым. Но существенны не формальные признаки, а прелесть неуловимой души его поэзии: ее горести, радости, игры» (*Полторацкий*. С. 65). Отметив изощренное мастерство Чиннова, его умение «исчерпать тему до конца и придать стихотворению такую законченную форму, что к нему нельзя ни прибавить, ни отнять от него не только ни одной строчки, но даже ни одного слова», *Ирина Одоевцева* утверждает, что «Партитура» «не сливается

с остальным творчеством Чиннова. В ней помещены авангардные, новаторские опыты, до сих пор появлявшиеся только в журналах. То, что они включены в "Партитуру", кажется мне почти героическим поступком со стороны Чиннова. Героическим и даже не лишенным донкихотства. Ведь не мог же Чиннов не сознавать, что его авангардные опыты должны возмутить и оттолкнуть от него многих его читателей и поклонников» (НРС. 1971. 7 февр.; цит. по кн.: Чиннов И. Загадки бытия. М., 1998. С. 113—114). Резко отрицательно оценил новую книгу Чиннова *Г.Струве*, осудивший «новаторство» поэта в письмах к Ю.П.Иваску: «Мне жаль, что Чиннов, писавший когда-то хорошие стихи, пишет теперь такую несусветную чушь... Но я, увы! боюсь, что Чиннов... не просто увлекающийся, а себе на уме. Я этого в печати говорить, конечно, не стану, но оставлю за собой полное право сказать то, что думаю о его теперешних стихах, которые считаю недостойными его (многие из них) — вместе с тем вижу, что он, если захочет, может писать не хуже, чем раньше» (Г.П.Струве — Ю.Иваску. 22 февраля 1971. Архив Амхерст колледж. США. Коллекция Ю.П.Иваска).

А.Н.Богословский

«Композиция: Пятая книга стихов» (Париж: Рифма, 1972). В эту книгу И.Чиннов включил 63 стихотворения и 39 из первого сборника «Монолог» (отмеченные буквой М.), причем некоторые появились в новой редакции. В 1966—1972 стихи печатались в «Новом журнале» (№ 84, 86, 98-100, 102-108; в 1970—1972 в «Возрождении» (№ 227, 228, 239), в «Мостах» (1970. № 15), в «Русской мысли» (1972. 16 марта, 16 нояб.; 1973. 26 июля), в «Новом русском слове» (1972. 12 марта, 30 апр., 4 июня, 17 сент., 5 нояб.; 1973. 7 окт.).

Ю.К.Терапиано в отзыве на «Композицию» отмечает «продуманную работу над стихом» и формальное мастерство поэта: «Но наряду с формальным мастерством Игорь Чиннов поэт глубокий и содержательный. В его стихах, наряду с внешней темой, присутствует «вторая тема» — скрытое, но очень острое и своеобразное мироощущение. Тема, так сказать, «явная» — жизнь, смерть, любовь, ощущение мировой бессмыслицы и одиночества человека в современном мире, переплетаются у него со скрытой темой и ею освещаются. Тема эта — о тяжести и прелести нашего существования, о безвыходности всех концепций, которые люди себе создали в виде утешения, и, самое главное, невозможность понять по-настоящему цель, ради которой люди приходят на землю — вот трагическая основа скрытой темы Игоря Чиннова. В сознании нашем борются мотивы "райские" и "адские", вере и желанию верить противостоит неверие. Как принять такой мир, когда все в нем так плохо устроено? Но красота природы не есть ли небом нам посланное утешение? В стихах Игоря Чиннова сосуществуют все эти противоречия, не разрушая их гармонии, их "музыки". Ценность исканий Игоря Чиннова в том, что "восставая против надоевших штампов", он "стремится освободиться от «общепринятого", и сознательно бросает иногда ему вызов. Гротески и шаржи для него, по-видимому, являются средством прорваться ко "где-то там сияющей красе", явственно нарушая логику, он тем самым подчеркивает его неудовлетворительность, критикует ее... Он рискует, как никто из других наших поэтов, он соединяет подчас выражения и словечки тривиального языка с утонченными и прелестными строчками именно для того, чтобы в них, среди контрастов, что-либо просияло» (РМ. 1973. 8 марта). Терапиано приходит к выводу, что нельзя разделить творчество поэта на «прежнее» и «новейшее», т.к. «везде и всюду Игорь Чиннов один и тот же. Различие лишь во внешности, внутренне же он всегда хочет говорить о своем самом главном, а его прежние и его последние стихи лишь по внешности различны» (там же).

М.Слоним в статье «Поэзия Игоря Чиннова» обращает внимание на расположение стихотворений в новом сборнике поэта: "Композиция" разделена на три части. Первая названа — "Галлюцинации и аллитерации" и содержит наиболее полное выражение отчаяния и отрицания, страха перед темнотой и немотой, перед жизнью, состоящей из "смеси тревоги и изжоги", перед бессилием разгадать смысл всей мировой абракадабры. Тут же едкий саркастический анализ наивных представлений о предустановленной гармонии бытия и о конечном торжестве добра. Вторая часть "Элегоидиллии" — повторяет в несколько смягченном

тоне те же мотивы, но порою ищет отдохновений в живописи пейзажей и в искусных псевдо-лирических, а чаще всего комических и издевательских подражаниях... И, наконец, третья часть, весьма удачно озаглавленная "Полуосанна", представляет попытку самоутешения в искусстве... Но как он ни рвется к свету и радости, над ним властвует тень и печаль» (НРС. 1973. 6 мая), Слоним констатирует, что «сейчас, когда Чиннов стал вполне сложившимся и оригинальным поэтом, совершенно ясно, что сила его в яркости воображения, в сочетании лирики и гротеска, в замысловатых языковых находках, в звучной меткости аллитераций, ассонансов и полных рифм, в неожиданности его сравнений, в избыточности его языка и метафор и в остроумии его пародий. Это поэт изощренный и исключительно одаренный, мастер словесного ремесла... Я не преувеличу, если скажу, что ему принадлежит одно из первых мест в эмигрантской поэзии наших дней», — заключает свою мысль Слоним.

В.Вейдле в статье «Жрецы единых муз» (НРС. 1973. 21 окт.) обращает внимание на искусство, с каким Чиннов разместил стихотворения в новом сборнике: «Скомпонована, внутри своих границ, и каждая часть очень искусно. Но не в этом проявил поэт самое редкостное свое мастерство, а в том, как он ввел, вкропил в эту книгу, почти целиком (кроме двух стихотворений), первый свой сборник "Монолог", в 1950-м году вышедший в Париже. Некоторые из этих, отнюдь не юношеских (он уже и не был тогда юнцом), почти сплошь вполне зрелых, вполне чинновских стихотворений, он слегка дополнил или подновил, разместил их по всем трем частям с величайшим тактом, эпиграфы для иных задним числом подобрал... (как и для иных новых) — не из антологий, а с тонкостью и знанием дела. Без всякого как будто и клея старое к новому подклеил, а единства достиг, гармонию и в самом деле осуществил». Вейдле не сомневался, что сочетанием в «Композиции» ранних стихов, вошедших в «Монолог», и стихотворений последнего времени Чиннов «хотел единство подчеркнуть; но и без того оно ясно. Старое к новому приросло, оттого что новое из него выросло. Со всеми "Метафорами", со всей усложненной "Партитурой", со всеми нынешними галлюцинациями, порождающими аллитертации (или наоборот?), а эллегоидиллий и полуосанн и в "Монологе" сколько угодно. Книга это показывает, и стоило это показать. Но не стоило подшивать к принятым в книгу и хорошо в ней размещенным старым стихам новых концовок... прибавлены они тут и там словно мораль к басне», — констатирует Вейдле.

По мнению *И.Одоевцевой*, Чиннов не порывает связи с современностью, он «один из редких... поэтов не только понимающих то, что сейчас происходит и умеющий правильно понять окружающее, но как бы уже предчувствующий будущее. Иногда он способен даже ошеломить неподготовленного читателя своими прозрениями и открывающимися ему перспективами. Иногда кажется, что на его стихи нужно смотреть как бы из будущего, переключаться в атмосферу двухтысячного года. Восприятие красоты и уродства, абсурда и истины, фантастического и реального у него часто меняются местами, претворяясь и переходя одно в другое в удивительных, но убедительнейших сочетаниях. О формальном мастерстве Игоря Чиннова говорили уже многие, писавшие о его поэзии... все же отмечу изумительную точность и редкое совпадение смыслового и звукового начал в его стихах. Каждое слово не только на своем месте, но и каждый звук дополняет один другой. Основа поэзии И.Чиннова глубоко трагична. Он стремится победить отчаяние и ощущение безвыходности юмором, но и юмор его тоже преображение отчаяния. Абсурд, порой переходящий в гротеск, является у него основанием не только жизни, но и смерти. Он далеко не безбожник-атеист, вопросы духовного порядка постоянно присутствуют (как бы подводное течение) в самых его саркастических строфах. В его стихи всегда следует вчитаться и вдуматься, для того, чтобы понять по настоящему скрытую в них тягу духовного преображения мира и человека... Чиннов очень удачно назвал свою книгу "Композиция". Это действительно стройная и законченная композиция» (НЖ. 1973. № 113. С. 284—285).

А.Н.Богословский

ЧИРИКОВ Евгений Николаевич (1864—1932)

«Смердяков русской революции: Роль Горького в русской революции» (София: А.Паскалев, 1921) — литературный портрет *М.Горького*, созданный на основе ранних книг и статей Чирикова «При свете здравого смысла» (Современный мир. 1916. № 1), «Неразбериха» (Современный мир. 1916. № 2); обе статьи объединены в брошюру «Русский народ под судом Максима Горького» (М., 1917), «Фиговый листочек» (Екатеринодар. 1919), «О Горьком, Уэллсе и честности» (Общее дело. 1920. 18 дек.). Все обвинения из этих статей Чириков свел воедино и заявил о необходимости суда над М.Горьким, предварив свой очерк гневным эпиграфом из дневника *Л.Андреева*.

Творческий путь Горького обозначен несколькими образами: «ницшеанская хламида» — «ризы марксизма» — «золотой прииск "Знания"» — «разрушение родины» в «Летописи» — выбор «полуленинцев» в 1917—1918 — возвращение к большевизму. В ранних произведениях Горького Чириков отмечает «яркий непосредственный талант, сочный красочный язык, сверкающий жемчужинами народной речи, и молодое задорное буйство души, отравленной социальной обидой и жаждой мести и разрушения». В поздних — «марксизм и большевизм, впрыснутые в большой дозе в зараженного ницшеанством босяка буйных разрушительных наклонностей, убивших всякую искренность и непосредственность ума и чувства, сделали из Горького "склад" всевозможных чужих идей, в которых он путался, как муха в тенетах паука». Чириков предполагает, что Горький еще «перебежит от большевиков к нам и попытается облечься в благородную тогу спасителя людей и русской культуры от большевистского варварства», и заканчивает свой очерк прямым обращением к писателю: «Для нас ты все равно — Каин, Иуда и Пилат русского народа, предавший свою совесть Смердяков русской революции».

И.Василевский (Не-буква) назвал выступление Чирикова «в высшей степени политическим»: «И до чего же плоха, неубедительна, и никчемна оказалась эта чириковская полемика» (Новая русская книга. 1922. № 3. С. 13). Критик напомнил писателю, что тот сам некогда входил в «Созвездие Великого Максима» и последовательно опроверг все его обвинения: по поводу «Знания», общего пафоса произведений (автор вовсе не отвечает за речи своих героев), в продажности советской власти: «М.Горький "употреблял лозунги" на "спасение культуры и ее представителей: ученых, писателей, музыкантов, поэтов"», — злобно издевается Е.Чириков. Но ведь, это значит, что присутствие М.Горького уменьшало, а не увеличивало количество крови, пролившейся в России. Могут ли похвалиться этим писатели-эмигранты? Мы здесь, за рубежом, не судьи тем, кто остался в России. Дай Бог нам самим-то не попасть на скамью подсудимых, и лучшее, что мог бы сделать со своим обвинительным актом г. Чириков, это — изъять его из продажи, потихоньку скупить что ли, и сжечь без остатка. Пусть не знают об этом будущие поколения» (с. 14).

В дальнейшем Чириков написал еще несколько статей о Горьком: «Две совести» (Борьба за Россию. 1927. 30 апр.), «Лука или Иуда?» (В. 1928. 22 мая), «Товарищ Смердяков» (Борьба за Россию. 1930. 15 окт.), «Голый Горький» (Сегодня. 1931. 27 сент.), где повторил обвинения Горького в продажности.

Е.А.Осьминина

«Красота ненаглядная: Русская сказка-мистерия в пяти картинах» (Берлин: О.Дьякова и К°, 1924). Как и многие другие писатели, Чириков в эмиграции ищет новые жанровые формы, дабы передать новое, изменившееся мироощущение. В данном случае он пытается объединить приемы различных родов литературы — эпоса, лирики, драмы — и фольклора, чтобы создать, по его собственному определению, символическую русскую сказку, русскую национальную мистерию. «В основу этой своей мистерии Чириков взял душу русского народа, вечно ищущую, беспокойную, жаждущую то уходящую в глубь падения, то бросающуюся с небесных вершин в земные бездны, то святую, то одержимую бесом, — писал рецензент газеты "Время". Изобразительные средства этой национальной русской мистерии: сказки, песни, легенды, религиозные стихи, обрядовые игры, мистические заговоры. О достоинствах этой мистерии можно судить по напечатанному в № 1 "Златоцвета" отрывку из "Красоты ненаглядной" — "Братья-разбой-

ники". Своей мистерии Е.Н.Чириков предполагает предисловие на тему "Душа народа", из которого мы заимствуем несколько мыслей» (1924. 7 июля). Цитируемая в газете вступительная статья играла в книге не меньшую роль, чем собственно «сказка-мистерия", не случайно о ней заявлялось уже на титуальном листе. «В годы ужасов и кровавых кошмаров революции и братоубийственной гражданской войны мы, люди "малого мира", культурного стали терять веру не только в себя, но и в свой родной народ. Появилось множество прокуроров, обвиняющих народ в жестокости и зверствах, которыми сопровождалась и сопровождается наша революция. Обвинения посыпались со всех сторон: как со стороны культурной интеллигенции, не приявшей кровавого насилия "большевизма", так и со стороны самих творцов и апологетов "большевизма". Русский "мужик" не угодил ни одной из сторон и бичуется в два кнута, — объяснял Чириков причины, побудившие его написать "Красоту ненаглядную". — Вопрос о народе, о душе его — самый значительный, самый трепетный и страшный вопрос для всех нас, не приявших "большевизма". В нем наше национально-государственное "быть или не быть?» (с. 13—14). По мнению писателя, наши газеты с «бережливой тщательностью" собирали все свидетельства зверств и ужасов, «совершенно игнорируя то великое множество фактов противоположного, иногда изумительно-прекрасного характера", которые доказывали способность русского народа «на высокий душевный подвиг". Чириков умышленно уходит от современности, отказывается изображать реалии сегодняшнего дня; по его мнению, «бурные революционные эпохи не вскрывают подлинного характера и души народа» (с. 15). «Не ищите разгадки народной души на улицах, в вихре всяких страстей, не ищите ее в толпе, с ее стадностью и звериными инстинктами! — восклицает писатель. — Нельзя столь упрощенным способом взвешивать ценность народа и души его...» (с. 16). Для того чтобы увидеть и понять красоту русской души, Чириков призывает обратиться к русскому искусству, русскому языку, русскому фольклору: «Народное творчество есть уже подлинное зеркало народной души", «подлинная душа народа с ее типичными национальными достоинствами и недостатками» (с. 18). Он не склонет к излишней идеализации, считает, что «размах греха и покаяния, кощунства и религиозного подвига — у русского человека одинаково велики", но в основе всего находит глубоко религиозные начала, веру в высшую справедливость, в Правду Божию и в ее торжество. «И в этих мечтах мы должны прозревать идеальные устремления русской души, ее устремления к высшей правде и справедливости и ее веру в конечное торжество света над тьмою", — утверждает автор (с. 19). «Все эти Иван-царевичи, отправляющиеся в поиски за Жар-Птицей или за освобождением плененной Кащеем Красоты Ненаглядной и нахождение ее именно в храме Божием, — разве это не типично-национальное, русское искание той же чистоты, справедливости и красоты жизни?" — вопрос, поставленный Чириковым, звучит риторически, поскольку именно этот сюжет кладет он в основу своей "сказки-мистерии", и финальная сцена пятой картины, озаглавленной "Чудо светлого Воскресения", когда воссоединяются на земле две сестры — красота земная и красота небесная, когда помрачены все силы темные и "весь народ кланяется и плачет от радости", "все друг с другом христосуются", и "со звонницы несется радостный красный звон Христова Воскресения» (с. 93), не оставляет сомнения в том, что за ответ дает автор. Размышления Чирикова вызвали резкую отповедь Б.Каменецкого [*Ю.Айхенвальда*], вообще отказавшего писателю в праве рассуждать на тему, «которая оказывалась не под силу и куда более тонким перьям, куда менее падким на общие места умам". По мнению критика, мысли, высказанные Чириковым, «не слишком" свежи и оригинальны: «То, что наш беллетрист говорит о русской душе, с одинаковым успехом, или неуспехом, можно было бы сказать и о любой душе. Банальность бесцветна; именно поэтому она приложима повсюду, она нигде не мешает, но и ничему не помогает. С истиной разделяет она то преимущество, что ее тоже нельзя опровергнуть. В самом деле: попробуйте отрицать то, что русский человек, как, впрочем, и всякий другой человек, способен искать и терять, подыматься и падать, каяться и грешить, любоваться небом и тяготеть к земле, молиться Богу и угождать черту, — вообще, колебаться между теми полюсами

добра и зла, среди которых искони помещено столь неустойчивое в своем равновесии человечество. Пора бы, давно пора отказаться от всех этих, если можно так выразиться, глубоко поверхностных попыток уловить особые приметы в душе у русского народа. И уж во всяком случае не г. Чирикову этим заниматься. С первых же слов своего предисловия обнаруживает он в данной области свою решительную неспособность". Многочисленные нарекания критика вызывает и сама сказка: «Прежде всего, не выдержан ее язык: народу в ней мешает интеллигент", "все это, конечно, не народность и не мистерия, а самая явная и общедоступная, и истрепленная книжность"; "затем, построение и настроение "Красоты Ненаглядной", ее тон, ее фабула — ничто из этого не подымается выше посредственности» (Руль. 1924. 8 окт.).

Д.Д.Николаев

«Семья. Роман» (Берлин: Глагол, 1924) — последняя часть автобиографической тетралогии «Жизнь Тарханова», написанной Чириковым в 1911—1917. В центре романа — жизнь дружной сеьми преуспевающего петербургского писателя Геннадия Тарханова. Все ее члены — «люди партийные», сам писатель «помесь народовольца с социал-демократом», один из сыновей — кадет, другой — эсдек, дочь тяготеет к эсерам, но влюбляется в «умеренного» юношу, вынужденного кончить жизнь самоубийством из-за «левого» террора.

По мнению Б.Каменецкого (*Ю.Айхенвальда*) «вместо романа получилась публицистика». «И эта публицистика, остов которой нисколько не прикрыт наивной и примитивной художественностью г. Чирикова, выдержана в тонах зауряд-интеллигентских и не расцвечена, и не одушевлена никакою краской, никаким движением живой непосредственности. Сам Геннадий Тарханов, такой близкий Евгению Чирикову, последним, однако, не показан в своей индивидуально-человеческой, своеобразной сути. Его миросозерцание и гражданственность, его понимание старой России, его общее умственное развитие, не подымаются выше формулы, согласно которой «куранты Петропавловской крепости звонят и славословят вековое рабство, тюрьму, виселицу и насилие». Характеристика эпох и настроений, до 1905 года и после него, споры между народниками и марксистами, ранний большевик, появившийся с о. Капри, философия самого автора — все это лишено свежести и какой бы то ни было эстетической выразительности». Критик отметил фактические ошибки писателя — в истории, литературе и географии, нелепости фразеологии и подытожил: «Какая аляповатость и кустарность в осуществлении замыслов, какая нежизненность фигур и ситуаций, какая беспомощность в перенесении на полотно реальных лиц жизни!» (Руль. 1924. 29 июня). Анонимный рецензент W., напротив, увидел в романе «исключительную искренность, переходящую временами в настоящую задушевность», «глубоко сцены народной и интеллигентской жизни», «правдивое отношение к гипнотизировавшим когда-то кумирам интеллигенции» (Вечернее время. Рига, 1925. 16 янв.). Особо им были отмечены «женщины романа», которые «ищут правды и утешения в религии, и своей чистотой и этим уклоном в религию напоминают тургеневских женщин». В юбилейной статье, к сорокалетию литературной деятельности Чирикова, *В.Ладыженский* указал: «Жизнь Тарханова» останется навсегда художественным памятником для изучения жизни русской интеллигенции с конца 80-х годов до европейской войны» (Перезвоны. 1927. № 29. С. 932).

Е.А.Осьминина

«Зверь из бездны: Поэма страшных лет» (Прага: Пламя. 1926. Т. 1, 2). Роман был написан в 1922, переведен чешским литератором В.О.Червинкой и выпущен сначала на чешском языке в 1924, на русском же — с посвящением «братскому чешскому народу». В основе произведения — любовный «четырехугольник»: два брата, белые офицеры, Владимир и Борис Паромовы, а также жена Владимира Лада и невеста Бориса Вероника. Смена партнеров происходит на фоне и в результате событий гражданской войны, действие разворачивается на фронте, в лазарете, в теплушке, а затем в «маленьком белом домике» в Бати-Лимане и в Севастополе. Образ «зверя из бездны» многозначен. Это и «звериное половое торжество» в любви, и «звериное удовлетворение» убийства на войне, и апокалиптический «зверь из бездны». Натурализм Чирикова сочетается с приподнятым, экс-

прессионистским стилем, хотя в предисловии он называет себя только «свидетелем о настоящем»: «Роман мой — сама жизнь, а я, автор настоящего произведения, — не судия, а свидетель, и не историк, а только живой человек, испивший из чаши мук и страданий русского народа».

Книга была благожелательно представлена критиком М.Б.(Бенедиктовым): «В романе много сентиментального и мелодраматического, но нет того элемента истерики, который обычно портит произведения писателей, пытающихся художественно осмыслить слишком еще близкую и трепещущую русскую трагедию. Несколько расхолаживает обилие рассуждений и публицистических отступлений... Если центральные фигуры — Лада, Борис и пр. — несколько туманны и мелодраматичны, то некоторые второстепенные персонажи — как, например, Ермишка — очерчены с большой художественной четкостью. Некоторые сцены — в госпитале, например, — написаны мастерски» (ПН. 1926. 28 окт.). Гораздо более критичен *Ю.Айхенвальд*: «Вся поэма оказалась удручающе растянутой и читатель ее прямо вязнет в словах и притом таких, которые не являются лучшими жемчужинами словесности». Критик процитировал несколько высокопарных высказываний Чирикова, отметил фактические ошибки. Роман «оброс словами, он мелодраматичен, он дешево стоит: но из этой рыхлой массы, изобилующей фразами-стразами, из этой придуманности и безвкусицы можно извлечь несколько удачных сцен, фигур, выражений. Если бы автор захотел отказаться от глубокомыслия, отрешиться от дурного тона и ограничился ролью только изобразителя, если бы он только рассказал о том, что происходило в Крыму в годы белого, красного, зеленого безумия, то это было бы лучше и для него, и для нас» (Руль. 1926. 3 нояб.).

Иную оценку «Зверь из бездны» получил в самой Праге: «Роман написан Е.Н.Чириковым мастерски». Но: «О Белом Мече, о Светоче во тьме кромешной, о мальчиках-героях, если и упоминает Е.Н.Чириков в своей художественной летописи, то только вскользь, мимоходом, а мы помним, однако, устную и письменную проповедь его в дни гражданской войны. Е.Н.Чирикову не чужда была Белая идея, более того — она была родной ему» (Благов В. // Годы. 1926. № 4. С. 41). И в пражской студенческой среде начался сбор подписей под обращением к Чирикову. Этих подписантов А.Изгоев, не называя романа и не говоря, что он сначала был издан на чешском языке, назвал «правыми элементами русской пражской колонии» и сделал вывод о «хулиганстве»: «В Белграде, в Софии, у Маркова 2-го в Париже — все это договаривается теперь до конца, до "правой стенки"... Кем-то дается пароль "раскачивать" и "натравливать на злобу"» (Руль. 1926. 24 дек.). *П.Б.Струве*, напротив, заявил, что письмо студентов «справедливо и формально вполне законно»: «Свобода печати, свобода мнения и слова объемлют свободу читательской оценки и отвержения» (В. 1927. 6 янв.). Роман же, по его мнению, «соблазнительное и объективно неправдивое произведение». С.Салазкин, Г.Карпов, П.Панкратов, из числа подписавшихся под обращением к Чирикову, предположили, что Изгоев вряд ли читал и роман, и открытое письмо, однако назвал их «хулиганами», «погромщиками», «идеологами "правой стенки"». Студенты вызвали Изгоева на «литературный суд»: «Мы предполагали наш протест послать только лично Е.Н.Чирикову, а теперь вынуждены его опубликовать в связи с появлением статьи г. Изгоева» (Руль. 1927. 7 янв.). Критик тут же признал: «Авторы письма правы, замечая, что ни протеста, ни самого романа Е.Н.Чирикова я не читал. Отзыв в "Руле" Ю.И.Айхенвальда читал и, высоко ценя вкус этого критика, так и предполагал, что роман Е.Н.Чирикова литературно слабое произведение. Но именно поэтому я и восстал против попытки бороться с ним путем коллективного "политического" протеста» (Руль. 1927. 7 янв.). На литературный суд критик идти отказался. Через несколько дней тот же Изгоев откликнулся уже на статью Струве, повторив: «Коллективный протест вовсе не критика. Это — определенное политическое выступление... П.Б.Струве увидел в этом протесте даже "гражданское мужество"... В чем тут "гражданское мужество", когда 200 человек, ничего не доказывая, опираясь только один на другого, говорят разные неприятные слова одинокому писателю, не имеющему даже своего печатного органа» (Руль. 1927. 12 янв.).

После этой предварительной полемики было опубликовано само студенческое «Открытое письмо Е.Н.Чирикову». В нем говорилось: «Мы хотим написать вам, Евгений Николаевич, какой удар наносите вы той светлой и чистой идее, которую несли люди, идя на спасение нашей Родины. Идее этой отдавали самое большое, что могли дать — свою жизнь... Вы же в вашем романе выводите только отрицательные типы. Пусть ваша совесть скажет вам, так ли все было, как вы пишете в вашем романе и была ли в Белом движении только одна сплошная грязь. Нам непонятно, как вы — русский писатель, давший нам ряд произведений, полных любви ко всему русскому, именно теперь, в годину наших бедствий и тяжких испытаний, выпустили такой роман и выпустили его сперва на чешском языке, посвятив его чешскому народу, нашим друзьям и братьям по крови. Чего вы старались достигнуть таким самооплевыванием? Зачем вы нашу семью вывели в виде ужасной семьи Паромовых? Неужели вы не видели других семей? Мы решительно протестуем против вашего романа и считаем его клеветой на Белое дело и его участников» (В. 1927. 14 янв.).

Чириков прислал «Мой ответ» подписантам и «Открытое письмо П.Б.Струве». Читателям, которые «ничего не поняли и лживо восприняли и перетолковали мой роман», он объяснил: «Моя "поэма страшных лет" имеет не историческую, а чисто психологическую задачу обнажения в человеке, под влиянием братской междоусобицы, "зверя", разрушающего в его душе вообще культурные и, в частности, христианские ценности» (В. 1927. 20 янв.), а также упомянул о службе обоих своих сыновей в Белой армии. Струве он попросил «доказать мне фактически, в чем именно Вы усматриваете соблазн и объективную несправедливость» романа; повторив определения «чисто психологического, а не исторического характера романа» (В. 1927. 20 янв.). В том же номере газеты Струве объяснил причину своего выступления: «Неужели Е.Н.Чириков в самом деле не понимает, почему я имел не только право, но и обязан был утверждать и подчеркивать, что выступая, в условиях своего беженского существования, против видного русского писателя за честь "белого движения", пражские студенты, участники этого движения, действительно обнаружили "мужество и независимость"?.. Казалось бы, Е.Н.Чириков мог бы легко понять, что я имею в виду» (В. 1927. 20 янв.).

По поводу же «объективной несправедливости» ответил Чирикову *К.Зайцев*: «Во всем "красном" и "белом" движении человек ничего другого не увидел и не почувствовал, кроме низменно-плотского "зверя из бездны", одинаково мелко и пошло отвратного и у белых, и у красных, и у зеленых. Человек никакой другой реакции не ощутил, кроме потребности бежать — говоря фигурально! — в "альков", в объятия "плоти", предоставляя кому-то другим сводить счеты за Россию, за Бога, за правду» (РМ. 1927. № 1. С. 88). Критик сказал и о неуместности посвящения романа «такими сложными нитями связанному с нами и белым движением "чешскому народу" и назвал книгу "гнилой и дурной публицистикой"» (с. 90). Об этом же написал и *В.Варшавский*: «Тенденциозный подход к событиям, при котором все светлое и героическое отметалось, а темное и низменное подбиралось и сгущалось в целях достижения определенного психологического эффекта... Или он не думал о том, какое употребление из его романа сделает местная коммунистическая, а отчасти — и социалистическая печать?» (В. 1927. 4 февр.).

В передовой «Последних новостей» вся история была названа «неприятностью» г. Чирикова в Праге «когда там приняли было беллетриста за политика... г. Чириков всей душой с правыми, а правые его отлучили, он — "белый", а его сочли клеветником на "белое движение". Конечно, все это — чистое недоразумение» (ПН. 1927. 7 марта). И газета предоставила Чирикову свои страницы для «Последнего слова» обвиняемого». Писатель еще раз повторил: «Мой роман — не история белого движения, а выявление "зверя", проснувшегося в человеке вообще под разрушительным воздействием братской междоусобицы... "зверем из бездны" я называю не белое движение, а пробужденную злобу, ненависть и жажду мести в душах человеческих... ужасное и отрицательное — в страшной стихии братской бойни, в которой ломаются и разрушаются все наши духовные и религиозные ценности... мои герои — вовсе недурные люди... героини мои... — типы прекрасной русской женщины, одна пав-

шая в трагическом хаосе разрушения, а другая до конца выдержавшая страшный искус» (ПН. 1927. 10 марта). Что касается чехов, то «левые чешские газеты поставили мне на вид, что я, в угоду белым, не пожалел густой краски для изображения красных, а чешские коммунисты просто обошли роман молчанием. А вот теперь, когда из самой белой эмиграции было сделано заявление, что я будто бы смешал с грязью героев белого движения, — коммунисты поняли, что вода льется на их мельницу и воспользовались обвинительной резолюцией как установленным самими белыми фактом!» (ПН. 1927. 10 марта). Струве опубликовал в своей газете фамилии лиц, подписавшихся под «Открытым письмом» к Чирикову: «Тем для нас уже окончательно исчерпывается всякий разговор о столь неудачном, во всех отношениях, произведении Е.Н.Чирикова "Зверь из бездных"» (В. 1927. 13 марта).

Е.А.Осьминина

«Мой роман: Записки беженца» (Париж: Возрождение, 1926). Тема романа — любовь «в страшном омуте» гражданской войны и первых лет эмиграции. В основе его — любовный треугольник: медик Иван Петрович, от лица которого ведется повествование, Вероника Владимировна Березань, родившая дочь от «красного насильника», и ее жених, а затем муж, белый офицер Владимир Раевский. Излюбленная тема Чирикова: проявление «зверя» в человеке — раскрывается в любовных сценах, ужасах эвакуации, тяготах беженской жизни. Роман завязывается в Новороссийске, продолжается в Балаклаве, затем развивается в Варне, Софии и Пловдиве; реалистическое бытописание часто подменяется высокопарными рассуждениями Чирикова о «любви — чудесной птице», «хаосе», «духе Дьявола» и проч.

С.Маковский высоко оценил продукцию родного книгоиздательства. Несколько раз повторив, что Чириков «пишет сердцем», говорит «от полноты сердца», что «у сердца абсолютный слух», критик сравнил писателя с Достоевским: «Его — темп повествования и "души надрыв". От него и этот обнаженный и быстрый, словно подхваченный ветром, лаконизм» (В. 1926. 30 дек.). Героиня названа в рецензии «прекрасной тургеневской женщиной» или... скорее, полусвятой страдалицей "из Достоевского", для которой любовь — все, а потому и нет места ей на грешной земле». Критик проанализировал характер взаимоотношений между героями: «В любви автор отдает решительное предпочтение женщине. Проводя грань между любовью в высшем, почти мистическом смысле, и страстью, плотским вожделением, он отделяет душу от тела и считает женское начало выражающим душу, а мужское — плоть. Может быть, как раз наоборот тому, что думал Толстой, и уж конечно Вейнингер или Шопенгауэр». Однако, считает Маковский, «такой дуализм характерен не только для Чирикова, — всему русскому роману (разве начало не заложено еще в "Евгении Онегине"?) свойственно эротическое прекраснодушие, с возведением женщины на недосягаемый пьедестал». *Вл. Ладыженский* также высоко оценил книгу: «Русь видит писатель только издалека, но и то, что волнуется кругом его, тоже Русь — зарубежная. Ей и посвящен последний, превосходный его роман "Мой роман"» (Перезвоны. 1927. № 29. С. 932).

Е.А.Осьминина

«Девичьи слезы: Рассказы» (Париж: Возрождение, 1927). В книгу вошли рассказы: Девичьи слезы, Чудо Воскресения (Отечество. 1923. № 3), Белые грибы, Черная кошка, Троица (Студенческие годы. 1923. № 3), В родных сугробах (Перезвоны. 1927. № 7/8), Несчастный случай (Сегодня. 1925. 24 мая), Невеста (Перезвоны, 1926. № 19), Измена, Волки, Водолей (СЗ. 1927. № 32), Снегурочка, Полковник, Маруся, Мой чемодан. Как писал критик Ф.Охотников, «все пятнадцать рассказов, собранных в этой книге, — о любви, о весне, о русской девушке, о голубых ее глазах, о ее русой косе, о ландышах, о юности, о первых поцелуях и первых признаниях» (Звено. 1927. № 6. С. 373). По мнению *Вл. Ладыженского*, «все они о России, все — неизгладимая и любовная память о ней» (В. 1927. 13 окт.). Те же темы выделили и рецензент Б.В.: «Книга о юности, о молодой чистой любви... Если кто хочет душой побывать в России, пусть прочтет «Девичьи слезы». Рецензент, процитировав многочисленные чириковские описания природы, отметил воздействие сборника на эмигрантского читателя, который «прочтет и увидит

лунную зимнюю ночь в деревне, увидит Троицын день и церковь, украшенную березками, увидит реки, разлившиеся как моря, и забудет, что он на чужбине, что далеки все эти картины родного края и покажется ему, пусть на мгновение покажется, что он в России» (За свободу! 1927. 20 нояб.). Вл. Ладыженский обнаружил в книге Чирикова «нежный лиризм, окрашивающий все его рассказы-воспоминания», «чистую струю поэзии», «чувство пейзажа, изображение пейзажа», который «органически сливается с рассказом». Общий вывод критика: «Чириков — превосходный рассказчик, сразу переносящий читателя в быт родины. Основное свойство его таланта — подлинная искренность. Ритм рассказа, всегда идущего от сердца, подкупает читателя даже тогда, когда он сомневается в правильности художественного преломления...». Ф.Охотников высказывался куда более резко: «Уж так плоха эта литература (и как литература так схематична, рассудочна и холодна), что никакое прекраснодушие ее не спасает». Все это «вполне пригодно для того, чтобы навсегда отбить вкус и к ландышам, и к слезам, и к любви» (Звено. 1927. № 6. С. 373).

Е.А.Осминина

«Между небом и землей» (Париж: Возрождение, 1927). В сборник рассказов вошли: Между небом и землей (Ковчег. 1926. № 1), Лесачиха (Медный всадник. 1922), Храм незримый (РМ. 1922. № 6/7), Колдунья, Зимний сон, Оборотень (Студенческие годы. 1922. № 1), Пороша, Обольститель (Сполохи. 1922. № 6), Прах мужа.

Н.Ф.(Н.Б.Фрейденштейн) так охарактеризовал сборник: «Рассказы Чирикова, написанные большей частью в эмиграции, в Праге, повторяют его старые, довоенные темы: о робких молодых людях, о женщинах, необыкновенно обольстительных, о студентах в косоворотках и о разных таинственных приключениях. Повествование почти всегда ведется от имени какого-нибудь уездного интеллигента, так что автор не отвечает за литературные промахи рассказчика, но такие выражения, как "простить ей красоту наших безумий", пожалуй, не попадаются больше у самых отсталых провинциальных "бытовиков"» (Звено. 1928. № 4. С. 228). Ник.К. объяснил: «Автору было приятно пожить в очаровании воспоминаний о старых, юных годах, когда он, молодой охотник или турист, бродил по необозримым захолустьям живописной России. Всякий русский узнает здесь и Волгу, и северные озера, и снега, и камышовые заросли на реках. Много наблюдательности и непосредственного восприятия — черты, которые у этого писателя всем известны. Некоторые рассказы прочтутся с удовольствием, но нужно признаться, что прием "охотничьего рассказа" у Евг. Чирикова несколько однотонен — в большинстве случаев рассказы о "колдуньях". Иногда кажется, что это — стилизация» (Дни. 1928. 8 янв.). По мнению И.Воинова, «основная тема, точнее — основной мотив всех рассказов этого сборника Чирикова — цветущий хмель сердца, рвущегося к жизни. Жизнь, в многообразии заостренных, неудержимых желаний, — то, что одновременно и от Бога и от лукавого — находит в рассказах Чирикова целую гамму волнующих переживаний. Почти на каждой странице этой книги — какой-то особенный, "розановский", запах плоти, слова — зовы, полные тайн, жутких, манящих». Такова же и Россия Чирикова: «Лик ее, от Бога, и от лукавого, Свете-Тихий и ...пересмешка лешего в косматых лохмотьях сырого, прелого леса» (В. 1927. 29 дек.). Также критик несколько раз отметил «мастерский, свободный, красочно-перепевный язык» писателя, который «особенно дорог нам здесь, в изгнании»: «В изгнании, за чертой, отделяющей нас от России, это теплое дыхание ее, звук ее речи, многогранной и певучей, — радость не малая».

Е.А.Осьминина

«Красный паяц: Повести страшных лет» (Берлин: Медный всадник, 1928). В сборник вошли повести: Красный паяц, Опустошенная душа (РМ. 1922. № 1/2, 3), «Да святится имя Твое» (ПН. 1927. 24 апр.), Мстители. В книге собраны произведения Чирикова о гражданской войне и революции. Писатель использует форму «сказа» с характерной лексикой и интонациями рассказчика из определенной социальной среды. «Опустошенная душа» — записки большевистского комиссара-самоубийцы; тема повести — пагубное влияние родителей-позитивистов и интернационалистов на нежную душу ребенка. «Да святится имя Твое» — рассказ простонародной

беженки про мученический подвиг православного священника, про знамения, знаки и чудеса, происходящие в советской России. «Мстители» — воспоминания белого полковника о красных зверствах и мести.

Е.А.Осьминина

«Отчий дом: Семейная хроника» (Белград: Русская библиотека, 1929—1931. Т. 1—5). Хроника охватывает период с 1880-х до XX в. и описывает жизнь семьи бывших князей Кудышевых, главным образом в их родовом имении Кудышевка (прозванном в народе Некудышевкой) Симбирской губ. Все члены семьи олицетворяют различные направления общественно-политической мысли. Мать Анна Михайловна — представительница старого дворянства, аристократии; старший сын Павел Николаевич — либерал и земец; средний, Дмитрий, — революционер, социал-демократ; младший, Григорий, — бывший толстовец, сектант. Около каждого состоит целый «штат» единомышленников: жены, друзья, товарищи по партии. Основная мысль хроники — оторванность интеллигенции от народа. Различие их путей: интеллигенции — к социализму, народа — к Граду Небесному и возможность пересечения в точке «земля» (Чириков даже графическую схему нарисовал) является причиной грядущей революции. В книгу включены большие отрывки из прежних публицистических статей и очерков Чирикова, из его автобиографии; этнографический и исторический материал. Наряду с вымышленными персонажами действуют подлинные исторические лица. Все критики писали о жанре произведения. П.Трб (*П.Пильский*): «Это не роман, даже не повесть — это воспоминания, картины, нарисованные неторопливой рукой. Изображение быта, нравов, идейных и тяготений перемежается с частыми публицистическими отступлениями, и книгу поэтому нельзя считать чисто беллетристической» (Сегодня. 1929. 13 апр.). Мих. Ос.(*Осоргин*) считал, что хроника «с приятностью прочтется любителем старой литературной школы, простой, общедоступной и немного забавной, — когда отрывки повествования чередуются со страницами популярной публицистики и перечнем событий, когда мемуарам хочется стать романом, а даты и подлинные имена этому препятствуют» (ПН. 1929. 11 апр.). М.Г.(*Гофман*): «Материал "Отчего дома" не вылит в форму настоящей семейной хроники: автор является то публицистом (и довольно скучным публицистом, повторяющим общие места о течениях общественной мысли в 80-х годах), то романистом, то летописцем-повествователем об одном из дворянских гнезд в Симбирской губ. ... Неровности содержания вполне соответствует и неровность изложения, то вялого и бесцветного, то художественно-выразительного. Образы "толстовца" Гриши, революционера Дмитрия и либерала Павла Кудышева написаны живо, но малоинтересно, да и сами эти образы слишком не новы; но некоторые страницы семейной хроники заражают — таково описание состояния Павла Кудышева, возвращающегося в свой "отчий дом", куда местные власти выехали для обыска; таково описание визита матери Кудышевых к Ульяновым (Лениным)» (Руль. 1929. 24 апр.). Эту же сцену пересказал и П.Пильский, отметив факт знакомства Чирикова с юным Лениным: «В том, что "Отчий дом" написан по личным впечатлениям, сомнений нет: так много жизненно-правдивых черт и бытовых оттенков раскидано по этой "семейной хронике"». Осоргин выделил другое: «В "Отчем доме" хороши страницы, где в форме легких диалогов дается картина крестьянской психологии. С точки зрения бытовой и отчасти исторической, любопытен тогдашний Симбирск» (ПН. 1929. 11 апр.).

Е.А.Осьминина

«Вечерний звон: Повести о любви» (Белград: Русская библиотека, 1932). В сборник вошли повести: Ледоход, Новодевичье, Городок, Черемуха, Задача. Любовный сюжет изложен и оформлен по-разному. «Ледоход» — рассказ «седого человека», бывшего казанского студента, о любовном треугольнике. «Новодевичье» — воспоминание о платонической любви, вместе с изложением волжской легенды о «Девьих горах». «Городок» — «сказ» от лица поволжского фельдшера, полуанекдотическая история о провинциальных взаимоотношениях в духе Лескова. «Задача» — шуточная зарисовка о первой гимназической привязанности. Все рассказы объединены традиционной манерой изложения, лирическими описаниями поволжских пейзажей и общим настроением: элегическим сожалением о прошедшей юности.

Е.А.Осьминина

Ш

ШАЛЯПИН Федор Иванович (1873—1938)

«Маска и душа: (Мои сорок лет на театрах)» (Париж: Современные записки, 1932; М., 1989 — цитируется по этому изданию). Размышляя о природе подлинного искусства, Шаляпин приходит к выводу, что самое главное в нем «чувство и дух — тот глагол, которым пророку повелено жечь сердца людей. Что этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи» (с. 102). Это стало основным этическим принципом Шаляпина, принципом, которым он руководствовался в течение всей своей жизни. Не веря в одну спасительную силу таланта, автор подчеркивает, что любой самый мощный талант выдыхается без упорной работы, «глохнет, как в пустыне родник, не пробивая себе дорогу через пески» (с. 111). Поэтому пресловутое выражение «гений — это прилежание» не кажется Шаляпину гиперболой. С чувством глубокой печали и горести пишет Шаляпин о той бездушной атмосфере, которая воцарилась в послереволюционной России: «Меня пугало отсутствие той сердечности и тех простых человеческих чувств в бытовых отношениях, к которым я привык с юности... В том бедламе, в котором я жил, я начал замечать полное отсутствие сердца. Жизнь с каждым днем становилась все официальнее, суше, бездушнее. Даже собственный дом превращался каким-то неведомым образом в департамент» (с. 222).Оказавшись на чужбине, Шаляпин мысленно общался со своей Россией, искренне сокрушался о временной разрухе страны. По его признанию, не жаль ему было ни конфискованных денег, ни дорогих его сердцу русских театров. Он грустил о русском пейзаже, о русской весне, о русском озере и лесе русском. «Грущу иногда о простом русском мужике, том самом, о котором утонченные наши люди говорят столько плохого, что он и жаден, и груб, и невоспитан, да еще и вор» (с. 278), — отмечал Шаляпин.

П.Бицилли писал, что книга Шаляпина «посвящена двум темам, которым соответствуют две ее части: искусство оперного певца и русская революция. Казалось бы — совершенно различные вещи, но у автора они приведены к единому своим отношением к ним... В этой книге, таком же художественном произведении, как все сценические создания Шаляпина — все символично, все приведено к единству... Шаляпин заражает нас своей жизненностью, своей потребностью сочувствовать, сопережевать, сострадать и сорадоваться, благоговеть перед жизнью, видеть ее единство и ее религиозный смысл... Тем самым книга Шаляпина дает то, чего не дают самые глубокомысленные "философии искусства" и "психологии творчества"» (СЗ. 1933. № 51. С. 468).

Ю.И.Сохряков

ШАРШУН Сергей Иванович (1888—1975)

«Долголиков: Поэма» (Париж: Числа, 1934; 2-е изд. Париж, 1961 — цитируется по этому изданию). Автор наделил героя — художника-одиночку, мающегося в Париже, явными автобиографическими чертами. Роман состоит из отдельных главок, слабо связанных между собой, и описывающих скорее не внешние события, а вялотекущую внутреннюю жизнь героя, который соотносим с персонажами Ф.М.Достоевского и Н.В.Гоголя. Герой Шаршуна относится к распространенному в эмигрантской литературе типу: «Человек — исключительной тонкости, нервности, даже граничащей, может быть, с предвидением, и по отношению ко внешнему миру, он чист как стекло... — но это пластинка высокой чуткости, которую способна воспламенить — строка поэзии или газеты» (с. 8). Фамилия главного героя, возможно, соотносится со строчками из романа: «Он принадлежал к

человеческой породе: длинно-челюстных, покато-лобых, высоко-черепных» (с. 153). Книга задает общую тему серии под названием «Герой интереснее романа». Автор упоминает «заячье, декадентское сердце Долголикова» (с. 105; см. книгу Шаршуна «Заячье сердце»). О произведении этом стали говорить и писать задолго до его выхода отдельной книгой, основываясь на рукописях, отрывках, зачитанных автором в 1929 на литературных вечерах «Кочевья», вызвавших споры о сюрреализме в искусстве, и на опубликованных в «Числах» разрозненных главах. Шаршун пытался издать свое произведение раньше, но ему отказали, сославшись на то, что книга «не пойдет», что она «тяжела, трудна, сумбурна» (*Адамович Г.* // ПН. 1934. 10 мая). В 1929 Г.Адамович опубликовал заметку об отрывках из романа, зачитанных автором на одном из вечеров «Кочевья», обратив внимание на «ужасающую формальную растерянность» молодых эмигрантских писателей (ПН. 1929. 20 июня), так как искусство, утратившее свои привычные схемы, оставило творца «беспомощным перед материалом». На этом фоне роман Шаршуна, «причудливейший и внутренно своеобразнейший», — «одна из самых замечательных вещей», которые критик читал за последние годы. Назвав произведение Шаршуна «духовной автобиографией», Адамович выявил влияние на писателя *А.М.Ремизова* и *А.Белого*, хотя и оговорил, что Шаршун «от подчинения кому бы то ни было свободен». Адамович считал достойным похвалы отсутствие героя в реальной жизни, его призрачность: «Лучшее, что есть в «Долголикове» — это какая-то печальная и строгая доброта к жизни, личное к ней безразличие и "благословение" ее в других... "Долголиков" написан как будто "на полях жизни" и автор признается, что всегда хотел "очутиться по ту сторону"». В воспоминаниях М.Андреенко описана реакция Шаршуна на хвалебный отклик Адамовича: «Адамович, который уже к первому изданию дал о ней одобрительный отзыв, написал теперь ко второму изданию небольшую статью, в которой отметил исключительное своеобразие этой повести. Эта статья была единственной наградой Шаршуну за весь его литературный труд...» «"Это оправдание всего моего труда", — сказал он мне. Он напечатал эту статью на листках и, при случае, показывал или раздавал своим знакомым. Это была, хотя и подписанная Адамовичем, последняя листовка Шаршуна» (Русский альманах. Париж, 1981. С. 380—391). Вероятно, мемуарист имел в виду приведенный выше отзыв на рукопись и первую часть рецензии на второй роман Шаршуна — «Путь правый», посвященную «Долголикову», в которой он назвал роман «удивительным», недоумевая, почему для публикации автор выбрал менее удачный «Путь правый». Ко времени выхода рецензии отрывки из романа были опубликованы в «Числах» (1930. № 1; 1934. № 10), но критик припомнил момент своего знакомства с рукописным текстом: «Впечатление было настолько острое и сильное, что побудило меня... просить... о внимании "в кредит"» (ПН. 1934. 10 мая). Адамович, назвав роман повествованием «о душе предельно-одинокой, доброй и доверчивой», заключил, что произведение скорее достойно называться поэмой в гоголевском смысле. Герой романа уподобился Дон-Кихоту, страдающему дальнозоркостью человеку, спотыкающемуся, но видящему сияние вдалеке. По определению критика, автор — не романист, а «лирик, глядящий в самого себя». Адамович, сообщив о непростых попытках Шаршуна ознакомить читателя со своей книгой, отметил, что автор создал себе некоторую литературную репутацию, вызвал интерес к своему творчеству и был признан «стоящим... особняком» среди молодых эмигрантских писателей. Рецензент припомнил анкету «одной недолговечной парижской литературной газеты» о самых выдающихся литературных произведениях последних лет и обратил внимание на то, что в двух или трех ответах было имя Шаршуна — демонстративно противопоставленное более громким и известным именам. И хотя сам Адамович признавал за этим единодушием «кружковщину», он нашел оправданным восторг по поводу романа. Адамович имел в виду опрос, устроенный редакцией «Новой газеты» в 1931. В газете были помещены ответы *Б.Поплавского* («Из молодых прозаиков Сергей Шаршун поразил мое воображение отрывками его романов, помещенных в "Числах". Кажется мне, что в них есть даже некие проблески гениальности» (1931. № 3) и *Ю.Фельзена* («Если же говорить о людях выступивших в последние годы и себе имени еще не сде-

лавших, то среди них замечательным явлением мне представляется Шаршун... Отрывки из его романов "Долголиков" и "Путь правый"... просто поражают силой голоса, каким-то мученическим напряжением, от которого мы давно отвыкли... Предвижу упреки в литературном снобизме, но верю также, что найду единомышленников»). «Кружковщину» подтвердил Поплавский в помещенной в том же номере газеты статье «О смерти и жалости в "Числах", где альманах рассматривался им как некий организм с единой концепцией и текстом; в числе авторов, поднявших «проблему исчезновения всего» (с. 3), упоминались Фельзен и Шаршун, да и самому Поплавскому эта тема не была чужда, недаром герои романов обоих писателей были сопоставлены *В.Варшавским* в статье с характерными названием «Незамеченное поколение»: «Такой же одинокий нищий мечтатель, как герой Поплавского, и герой романов Сергея Шаршуна. Он так же не способен жить по-людски и так же болезненно переживает свою эмигрантскую затравленность» (НЖ. 1955. № 41. С. 114). Поплавский поместил свои рассуждения в той же книжке журнала, в которой печатались отрывки из «Долголикова». Уподобив эмигрантское существование разлуке с любимой, он заметил, что вынужденный аскетизм ведет к сумасшествию и разнообразным маниям, но он же способствует романтической любви к жизни; жизнь эту Поплавский чувствовал «за каторжной мрачностью шаршуновского героя, лишь на минуту, как лев из зверинца, сумевшего сбежать из своей тесной клетки» (Числа. 1934. № 10. С. 206). Автор в срывающейся речи героя Шаршуна увидел «ошалелого от воздуху варнака» с гипертрофированной чувствительностью, которая «экзальтирована до вопля, и одиночество сводит его с ума» (там же). Адамович негативно отнесся к этой статье Поплавского: «Я удивляюсь, что редакция «Чисел» такую хвастливую, фальшивую, не проверенную умом истерику напечатала... Все, что в «Числах» было в зародыше, у Поплавского превращено в карикатуру и шарж» (ПН. 1934. 28 июня). *М.Слоним* выделил Шаршуна как одиноко стоящего «со своим романом сюрреалистического и философского типа, где хорошие и остроумные страницы тонут в море непреодоленного, не организованного ни словесно, ни композиционно материала» (ИР. 1929. № 10-11. С. 117). Отрицательно отзывался о Шаршуне Ю.Рогаля-Левицкий, в статье «Горе-авторы нашего зарубежья» давший ему определение: «Козьма Прутков нашей литературной эмиграции» (В. 1953. № 30. С. 182). Критик припомнил, как Шаршун со своими многочисленными рукописями «был, увы, изгоняем изо всех без исключения издательств и редакций» (там же.).

Второе издание романа вызвало новую волну рецензий. Я.Горбов, отметив прерывистость и «утрированную замысловатость» повествования наряду с его гладкостью и простотой, отнес роман к образчикам реализма. В качестве одной из главных силовых линий он видел путь героя «от заволжских степей к Европейской Сутолоке» (В. 1963. № 141. С. 148). Одиночество героя, по мнению рецензента, выражено «линиями какого-то чертежа, какой-то теоремы» (там же). Долголикову свойственно одинаково искренне соединяться «с дурной и хорошей волей» (с. 149). Адамович в «Мостах» заявил: «Это — одна из самых странных книг, когда-либо написанных по-русски» (1963. № 10. С. 414). Важной темой он назвал «непоправимое» одиночество героя, утратившего связи с обитателями мира, отметив, что «со времен Достоевского люди, которые нетвердо стоят на земле и дышат на ней с трудом, в литературе не новость» (с. 415). Духовную реальность романа Шаршуна он видел похожей на «мираж или блуждание по крайней окраине доступного нам мироздания» (с. 416).

А.А.Аксенова

«Путь правый» (Париж: Числа, 1934). Отрывки из романа печатались в «Числах» (1930—1931. № 4), где главный герой носил фамилию Долголиков, что сразу отсылало к одноименному роману Шаршуна (позднее, в книге, герой приобретает фамилию Самоедов). Книга является не вполне удачным, по мнению критиков, продолжением «Долголикова». В романе почти ничего не происходит; развитие действия замещено длительной рефлексией героя, описаниями его сидений в кафе, мыслей и попыток завоевать сердце художницы Наденьки, в которую герой был безнадежно влюблен в течение семи лет. Героиня лишена каких бы то ни было плотских желаний и живет в

«холодном, ледяном... теле». Книга словно пытается затянуть читателя в ту трясину, в которой барахтается ее герой. Так же, как роман, названа одна из ее глав, в которой герой находит смысл своих устремлений: он мечтает стать другом, слугой или телохранителем не отвечающей на его чувства Наденьки, и экзальтированно размышляет: «Около нее — нет мужчины-слуги — пойти — сознательно, благородно на этот тягчайший путь... Боже мой — не отвернусь от креста — это единственный путь правый!» (Числа. 1930—1931. № 4. С. 113—114). За этот подвиг герой ожидает либо земной, либо небесной награды.

Второй роман Шаршуна не был оценен критиками столь доброжелательно, как «Долголиков». *В.Ходасевич* посвятил книге недоуменную статью. Он отметил плачевное положение книжного рынка, вынудившее Шаршуна напечатать книгу на гектографе тиражом в 100 экземпляров. По его наблюдению, персонажи книги эпизодичны и безлики. «Это — унылый дух, дух бессилия... бескрылых и безнадежных мечтаний» (В. 1934. 26 апр.). Назвав «аборигенов Монпарнаса», к которым относятся и герои романа, «вечными неудачниками», Ходасевич объяснил незадачливость героя как художника «глубоким дефектом его эротической организации». Намекнув на подверженность героя греху Онана, Ходасевич ехидно отметил, что «для исследования данного сексуально-патологического казуса роман представляет интересный материал, но именно это делает его неудачным литературным произведением». Ходасевич обратил внимание на «притяжение—отталкивание» «дефективных» героев романа, которые вместе с автором «топчутся на одном месте». Так как в книге отсутствует фабула и внутреннее развитие, а смыслового материала набирается лишь на рассказ, Ходасевич утверждал, что текст, изложенный на ста страницах, «можно оборвать на десятой». И, несмотря на некоторые удачные мысли и наблюдения, «автор не представляется даровитым беллетристом». В романе нет фабулы, нормального стиля, отсутствует понимание сути художественной работы, вследствие чего «скучен и утомителен "Путь правый". Его дочитываешь с трудом». *Г.Адамович*, посвятивший первому роману Шаршуна восторженные строки, назвал «Путь правый» вещью, «которую больно читать, настолько в ней подавлено и искажено все то, что составляет сущность и очарование его творчества» (ПН. 1934. 10 мая). Критик заметил, что характерный для Шаршуна «отблеск какого-то душевного горения» почти неуловим в романе, так как автор решил «все сделать, "как у других", и соответственно строил разговоры, завязку и последовательность событий. Но, по утверждению Адамовича, эта задача не вполне удалась Шаршуну, так как «оказалась слишком тиранична личность автора, на все накладывающая свою печать». По поводу главного героя романа — Самоедова — критик сказал, что это сменивший фамилию Долголиков, утративший с этой переменой фантазии, мечты и душевную легкость. От Долголикова перешло к герою одиночество, лишь оттененное любовным сюжетом. «Шаршуна с его романом постигла неудача не меньшая, чем бедного Самоедова с Наденькой: романа не получилось, как не получилось и любви» (там же). Критик объяснил эту неудачу невозможностью создать роман лишь с одним действующим лицом, так как остальные персонажи очерчены, но словно «не существуют». Автор при этом не умалил потенциальных возможностей Шаршуна, написав: «По "Пути правому" можно только догадаться о том, кто такое — Шаршун». *Ю.Фельзен*, будучи поклонником и единомышленником Шаршуна, напечатал в «Числах» рецензию на роман, который представился ему «хроникой внутренних и внешних событий», последовательных и причинно обоснованных в своей случайности (1934. № 10. С. 283).

Критик назвал книгу «удивительной» и восхитился внутренней связанностью отдельных глав, чего нельзя было предугадать по печатавшимся в «Числах» отрывкам. Фельзен отметил намеренное исключение из романа свойственного для Шаршуна элемента фантастики, а также отсутствие внешних эффектов — сюжетной увлекательности и литературной демагогии. Чувства героя изображены сдержанно и убедительно, а причина его одиночества — в непохожести на других людей. Выделив в качестве основных для романа темы «любовного креста», России и религии, критик подчеркнул обособленность мира героя Шаршуна. Несмотря на позитивный настрой, Фельзен указал на неровность книги — «наиболее слабые страницы про-

изводят впечатление чересчур "протокольных" записей, чересчур напоминают дневник неподдельный, а не такой, что является лишь ответственной литературой формой» (с. 285). Автор объяснил это тем, что искусство у Шаршуна вытеснено жизнью, добавив, что роман — «одна из самых значительных русских книг за последние годы» (там же). Сочувственно отнеслась к книге и *Ек. Бакунина*, назвав ее «неумелой, но необычайной» (Меч. 1936. № 9-10. С. 20). Она выявила три уровня восприятия романа — музыкальный, зрительный и смысловой, а также указала на все пронизывающую «изнывающую» мелодию, символизирующую безысходность любви, на зрительно унылый, черно-белый, схематичный тон. Люди в изображении Шаршуна кажутся схематичными фигурами, «с резко намеченными контурами, но без красок и тонов» (там же). Лица персонажей неживые, бестелесен Самоедов, еще меньше обладает человеческими чувствами Наденька, живя «лишь духом». По наблюдению критика, на однотипном фоне повествования выделяются «изощреннейшие завитушки... зарисовка производится не по степени значительности видимого, а по степени его новизны или неожиданности» (там же). Бакунина сравнила наброски Шаршуна с «обесцвеченными» картинами М.Шагала, утверждая первоочередную важность сохранности собственного восприятия в неискаженном виде. Парадокс Шаршуна — в сочетании патологического соотношения чувств с «неподкупной искренностью» (с. 21). Выделив эти понятия как характеризующие два основных направления в современной литературе, Бакунина выступила против «акробатики», «техничной виртуозности», противопоставив им документальное писательство и подчеркнув, что Самоедов — не акробат. Назвав Наденьку бесполым существом, Бакунина отметила в качестве основных тем «любовное неумение», «трагическую беспомощность», «любовь сквозь вражду» (с. 22). Автором была выявлена жанровая и семантическая специфика романа: «"Путь правый" Шаршуна в сущности не роман. Может быть, конец романа... новая литературная форма — "записыванье", "высказыванье", "выраженье себя одиночкой"... Главное — совершенная оригинальность и глубочайшая человечность книги и тончайшая ткань того, что чувствуется — понимается за ее словами — жалоба на любовь. В последнем смысле я не знаю в литературе более чуткого эхо» (там же).

А.А.Аксенова

«Заячье сердце: Лирическая повесть» (Париж: Изд. автора, 1937). Произведение является своеобразным продолжением «поэмы» Шаршуна «Долголиков». Писатель ориентируется на Ф.М.Достоевского. Главный герой, Берлогин, будучи, как и Шаршун, художником и писателем, является его своеобразным двойником, заявляющим: «Да, я лирический поэт, пишущий прозой» (с. 56). Герой живет странной жизнью: он посещает церковь, совершает долгие бессмысленные прогулки, сидит в кафе, со смесью гадливости и сентиментальности пытается спасти намокшую издыхающую летучую мышь; намеревается ехать в Россию, затем в Южную Америку. Герой заявляет: «Я ни в чем не уверен, сентиментален и религиозен... в области чувства и психологии мы импрессионисты» (с. 64). Совершить поступок или стать чем-то герою мешают «вечное томление» и «предельная распыленность» (с. 84), характерные практически для всех героев Шаршуна. Название повести расшифровывается авторской репликой: «Заячье сердце Берлогина не выдерживает напора каждодневных потрясений, — потому газет он почти не читает» (с. 73).

Отрывки из повести — «Вожирар» и «Письмо другу» — печатались в альманахе «Круг» (1936. № 1; 1937. № 2). По этому поводу появилась реплика В.С.Мирного: «Отрывки Шаршуна... очень хорошо написаны, но, к сожалению, слишком коротенькие, чтобы можно было судить о целом» (ИР. 1938. № 6. С. 18). Ю.Рогаля-Левицкий, недоброжелательно относившийся к Шаршуну, отметил, что рукописи Шаршуна не пользовались успехом у редакторов: «Несколько небольших его рассказов в альманахе «Круг», да *Н.Оцуп* напечатал в своем упадочном журнале два-три отрывка из его романа» (В. 1953. № 30. С. 182; критик не совсем точен: в «Круге» напечатаны отрывки из романа, а не рассказы, а в альманахе Оцупа «Числа» — отрывки не из одного, а из двух романов — «Долголиков» и «Путь правый»). Откликов на книгу было немного. *П.Пильский*, активно не прини-

мавший произведений Шаршуна, вложил в уста воображаемого читателя недоуменную оценку: «Я в этой повести кое-что не понимаю, а может быть, ничего не понимаю» (Сегодня. 1937. 2 сент.). Критик отметил неясность книги, в частности, в сцеплении частей главы «Вожирар». Сославшись на публикации Шаршуна в «Числах», рецензент вменил ему в вину злоупотребление двоеточиями. Главный герой романа — Берлогин, — по мнению критика, автобиографичен. Пильского больше всего раздражала разрозненность текстов Шаршуна. «Именно так можно и нужно охарактеризовать и все писания Шаршуна, — его поэму "Долголиков", его повесть "Путь правый", и это "Заячье сердце".... все вещи Шаршуна представляются "ворохами", листками дневника, записями неожиданных, ничем между собой не связанных посещений, встреч, бесед, признаний и споров» [см. утверждение героя Шаршуна: «Мои книги не задуманы, а составлены из ворохов» (с. 56)]. Дав оценку антропософским идеям повести, Пильский предложил для нее более верное, с его точки зрения, название — «тревожное» сердце. Язык и стиль книги он нашел неточным и некрасивым: «У него попадаются фразы, забитые, засиженные причастиями и деепричастиями». В вину автору рецензент, как и ряд других критиков, вменил бесплотность персонажей: «Шаршун населил повесть десятком лиц, и ни одного из них мы не представляем. Есть фамилии, есть разговоры, но ни фигур, ни голосов мы не видим и не слышим». Единственное достоинство «Заячьего сердца» автор видел «в мятущейся тревожности его героя» и в теме «неприюченности» русского писателя без России. *Г.Адамович*, безоговорочно признавший только «Долголикова», писал об остальных произведениях писателя более сдержанно. Он упрекал Шаршуна в нежелании считаться с окружающими, назвав его «маниакально-эгоцентричным», небрежным, хоть и использующим порой приемы западных писателей-формалистов. Адамович не смог точно определить специфику дарования Шаршуна: «Как объяснить, что это такое, этот писатель, о котором в сущности не знаешь, талантлив он или бездарен?» (ПН. 1937. 9 сент.). Размышляя о сочетании у одного автора таланта и бездарности, Адамович оговорился, что приписывает Шаршуну склонность к графомании, чем и объясняет появление в книге никчемных разговоров и случайных фактов, что делает «Заячье сердце» «почти неудобочитаемым». При этом Адамович отметил, что Шаршун — «удивительный графоман», так как в его бессвязных записях «иногда мелькнет такая находчивость, и всегда в них столько душевного бескомпромиссного напряжения, столько парсифалевской простоты и детской веры в добро, что книгу нельзя забыть». К явным промахам критик отнес «суконный» язык, наивность и беспомощность книги. По его наблюдению, Шаршун писал так, будто ни до, ни после него не существовало никакой словесности, только для себя. Он объяснял это не самовлюбленностью писателя, а бессилием отделаться от себя. Определив «трогательность» Шаршуна как основную черту его писательского облика, критик выделил обозначающую характер главного героя его «говорящую» фамилию. Характерным для Шаршуна, по определению Адамовича, являлось и отсутствие действия в произведении, но, сославшись на высказывание Ш.Бодлера об исповедническом характере лирики, он посчитал возможным оправдать существование «Заячьего сердца» в качестве такой «исповеди». За чертами «кубиста, антропосфа, богемствующего международного интеллигента» Адамович увидел черты русского сектанта, для которого мир «темен, пресен, бледен».

А.А.Аксенова

ШАХОВСКАЯ Зинаида Алексеевна (1906)

«Отражения» (Париж: YMCA-Press, 1975; «В поисках *Набокова*. Отражения». М., 1991). В книге очерков-воспоминаний З.А.Шаховской о русских писателях-эмигрантах собраны газетные и журнальные статьи, портреты друзей и материалы из личного архива. Части мемуаров печатались в «Новом журнале» (1967. № 87), «Возрождении» (1968. № 195), «Континенте» (1975. № 3), «Русской мысли» (1973. № 2969). Шаховская дружила с *А.М.Ремизовым*, *М.И.Цветаевой*, В.В.Набоковым, *Вл.Ф.Ходасевичем*, *Е.И.Замятиным*; ее ценили *И.А.Бунин*, *Б.К.Зайцев*, *Н.А.Тэффи*, *Г.В.Адамович*, *Дон-Аминадо*, *Л.Зуров*, *С.Пре-*

гель. Каждому из них посвящена отдельная глава книги. Шаховская рассказала о своих «мимолетных встречах» с *Вяч. Ивановым*, Т.Л.Толстой, *Ю.Анненковым*, *М.Гофманом*, *М.Осоргиным*, М.Шагалом. Большинство публикуемых писем к Шаховской полны благодарности — она много сделала для русских писателей в эмиграции. Лаконичные воспоминания мемуаристки объединены мыслью о горькой судьбе изгнанников и любовью к России. В них много мягкого юмора. По убеждению Шаховской, в жизнеописаниях читатели узнают «какую-то крупицу, часть тайны творчества и трагедии исключительности. А в этих «отражениях» писателей первой эмиграции выступает их трудная судьба», ибо «никогда русская муза не находилась в такой нищете и сиротстве» (с. 6, 57). И все же, рассказывая в отдельной главе о русском Монпарнасе, Шаховская делает некоторый упрек «старшим» писателям эмиграции: «Может быть, следовало бы тем, кто был на вершине эмигрантского Олимпа, хоть морально поддержать вот этих новых, пусть даже на них не похожих... "отчужденных"» (с. 57). Мемуаристка рассказывает о *В.Смоленском*, *И.Болдыреве*, *А.Штейгере*, *Ю.Фельзене*, *Ю.Мандельштаме*, *А.Ладинском*, *Ю.Софиеве*, *Г.Газданове*, *А.Гингере*, *А.Присмановой*, *Б.Вильде*, *М.Горлине*, *Р.Блох*, *Д.Кнуте*, а также «самом талантливом — даже с несомненными признаками гениальности» — монпарнасце — *Б.Поплавском* (с. 51). «Талант его рос из хаоса. Мировоззрения у него не было... — утверждает Шаховская, — были настроения — но дух поэзии дышит, где хочет, и из хаоса ракетой взлетали чудесные и ни на чьи не похожие строфы» (с. 52). Однако то, что называлось «духом Монпарнаса», признавалась Шаховская, самой ей было чуждо: «Несмотря на то, что мои стихи, особенно первые, носят отпечаток "парижской ноты", я никогда целиком эту ноту не приняла и была в поэтической жизни молодого Парижа скорее наблюдателем, чем участником ее мистерий» (с. 41). «Отчужденность» не стала участью Шаховской еще и потому, что она, «по своему выбору, ни к каким интеллектуальным группировкам не принадлежала и друзей находила в самых разных, и часто враждующих между собой, тенденциях» (с. 59). В своей книге Шаховская с сочувствием и любовью говорит о трагической жизни Цветаевой в эмиграции, ее удивительной жизнеспособности и в то же время обреченности: «Рок тяготел над ней несомненно, но в ней ощущалась также и удивительная жизнеспособность, не в материальных вещах, конечно, но как воля, стремление к жизни, крепкие земляные корни, любовь к существованию — то есть в ее случае к творчеству на «земле живых». В противовес Поплавскому, она, вопреки страшной своей кончине, самоуничтоженья не искала. Рок раздавил ее, лишив возможности жить — творить» (с. 162). «Ни один из самых знаменитых писателей, русских или иностранных, в личном общении не вызывал во мне такого трепета, а иногда и священного ужаса», — свидетельствует Шаховская. Встречи мемуаристки с Буниным переросли в дружбу, продолжавшуюся до последнего периода жизни писателя. Сближая Бунина с Л.Н.Толстым и противопоставляя их обоих Ф.М.Достоевскому, Шаховская пишет: «Достоевский ставил вопросы, которые не то что были чужды Бунину, но как-то его пугали... И еще: Бунин, как и Толстой, был человеком деревни, природы — талого снега, антоновских яблок, запахов вспаханной земли. А Достоевский — человек города, камня, тусклых фонарей, трущоб» (с. 131). Вспоминая уже больного Бунина в 1948, мемуаристка отмечает чувствовавшийся в нем в ту пору «непреодолимый страх смерти»: «С такой же яростью, с какой он ощущал жизнь, земные радости и цветенье, предчувствовал и понимал он и тление. Не было в Бунине мудрости и пресыщенности Соломона, но жила в нем память о конце всего существующего, память Экклезиаста» (с. 134).

Откликнувшись на книгу Шаховской, *Ю.Терапиано* (РМ. 1975. 4 сент.) писал о том, что мемуаристка «обладает способностью показывать читателю не надуманные схемы, а живых людей, говорить о них, не внося слишком много своего личного, представлять главное в их творчестве и характерные человеческие черты. У нее никогда нет холодного, формалистического отношения к людям, нет ни злобы, ни сведения счетов или стремления выделить одно отрицательное». Воспоминания Шаховской «читаешь с симпатией к тем, о ком она говорит, хотя порой она касается неприятных, а иногда и нехороших сторон характера, например, постоянной игры с людьми А.Ре-

мизова, доходившей порой чуть ли не до открытого издевательства, и его стремления использовать для устройства своих дел всех, кто к нему приближался, — и "молодых", и "старых"». Главу, посвященную Бунину, Терапиано относит к «наивысшей точке книги». «Образ Бунина, данный всесторонне, с большой глубиной и проникновением в его духовную и душевную сущность, сложнейшие, иногда противоречивые свойства его натуры, достоинства и недостатки, показаны чрезвычайно убедительно, как никому из писавших о нем мемуары, кроме, быть может, "На берегах Сены" *И.Одоевцевой*, еще не удавалось сделать». «Отражения» не только живое свидетельство о зарубежной литературе, но и очень талантливое произведение искусства, которое читается с неослабевающим интересом», — заключает критик. Э.Штейн в рецензии, озаглавленной «Вклад в историю зарубежной литературы» (Грани. 1976. № 99), отметил, что «встречи эти — судьба русской литературы в изгнании», и подчеркнул особый литературоведческий интерес главы «Русский Монпарнас», представляющей собой «не только рассказ о дружбе с поэтами, но прежде всего — вдумчивый анализ их творчества» (с. 252). Однако рецензент предъявил и некоторые «претензии чисто методологического порядка»: отсутствие «биографического справочника, столь необходимого в такой книге», и библиографического указателя, а также поверхность отдельных сносок к тексту.

«Отражения» можно было бы назвать «Живое о живых», — утверждала Одоевцева (НЖ. 1975. № 121), отметившая умение мемуаристки «создать ощущение, что время покатилось назад, и читатель... попал в страну прошлого, где близко познакомился с воскресшими, ожившими героями воспоминаний» (с. 288). Одоевцева, сама дружившая с Буниным, свидетельствует о том, что писатель был именно таким, каким «отразился» в книге, «как в магическом зеркале, со всей своей необычайной сложностью, противоречивостью и комплексами, мучившими его» (там же). «Правильно и то, — пишет Одоевцева, — что с ним часто бывало тягостно, но скучно никогда не было, и то, что он, несмотря на все свои самоуверенность и высокомерие, был в сущности застенчив и ни в чем в себе — кроме писательского дара — уверен не был... Глава, посвященная ему, безусловно лучшая в «Отражениях». Ей уступает даже замечательная глава о Ремизове, написанная совсем в другом ключе — Ремизов не сумел, как это сделал Бунин, очаровать ее... Зинаиде Шаховской, описывая Ремизова, удалось понять его и проникнуть в его ревностно им скрываемый тайник, в его «нутро», осветить его и разгадать загадку этого загадочного писателя и человека. Она с большой прозорливостью находит в нем сходство с персонажами Достоевского, в подтверждение своего мнения приводя два отрывка из «Записок из подполья», которые действительно могли быть написаны о Ремизове — и даже им самим о себе. Это уже открытие литературоведческого порядка» (с. 288—289). В целом ряде «молодых» и «старых» писателей, подчеркивает Одоевцева, Шаховская сумела увидеть не только самое характерное, самое главное в них, но и то, что ускользало от глаз, менее зорких и внимательных. Однако Одоевцева сочла для себя необходимым «заступиться» за *Г.Адамовича*, ибо увидела в главе о нем факты, не соответствующие истине. В последнем разделе книги, озаглавленном «Из моего альбома», помещены стихи и записи многочисленных друзей и поклонников Шаховской. Назвав этот альбом, подаренный Шаховской Ремизовым в день ее свадьбы 21 мая 1926 — «своего рода эмигрантская Чукоккола», — Одоевцева отметила его большую ценность для будущих литературоведов.

Т.Г.Петрова

«В поисках Набокова» (Париж: La Presse libre, 1979; «В поисках *Набокова*. Отражения». М., 1991). «Я принадлежу к тем, которые верят, что жизнь писателя неотделима от его творчества, что они необходимо складываются вместе... и что нельзя понять его произведения, игнорируя его биографию» (с. 6), — писала З.А.Шаховская в предисловии к своей книге, ставшей первой монографией на русском языке о жизненном и творческом пути Набокова. Знакомство с Набоковым, вскоре переросшее в искреннюю дружбу, началось в 1932. Личные воспоминания Шаховской о писателе перемежаются с мнениями о нем других современников. Свою задачу автор видит в том, чтобы по-

казать «живого Набокова», ибо «мало осталось людей... бывших свидетелями его появления в русской литературе, его восхождения к мировой славе. Еще меньше осталось людей, бывших с ним в близких и дружеских отношениях...» (с. 5). Шаховская показывает Набокова в жизни, опираясь и на документальную основу — 64 письма писателя к ней; она анализирует его творчество, пытается проникнуть в «тайну Набокова». «После личного общения с писателем так заманчиво интересно... узнавать его в разных «арлекинных» одеяниях, распутывать клубок нити и хоть иногда находить выход из лабиринта им придуманного» (с. 9). Мемуаристка отметила, что не знает другого писателя, который «в течение всей своей жизни продолжал бы писать о себе самом, обязательно включая в свои книги частицы своей биографии» (с. 63). Шаховская сразу же «ощутила его превосходство перед всеми «молодыми» эмигрантскими писателями», считая, что никого равного ему среди них нет, но «предчувствуя, какое место займет он в русской литературе», она оставалась свободной от безоговорочного ему поклонения: «Кое-что беспокоило меня в Сирине, — и обозначившаяся почти сразу виртуозность, и все нарастающая насмешливая надменность по отношению к читателю, но главное — его намечающаяся бездуховность. Чего-то мне в его произведениях не хватало, где-то был провал... Наиболее любимыми писателями России испокон века и до нынешнего времени, как видно по Солженицыну, были именно те, кто добрым чувством придавал художественную форму» (с. 26—27). «Что-то новое, блистательное и страшное вошло с ним в русскую литературу и в ней останется, — утверждает Шаховская. — Он будет — все же, вероятнее всего, — как Пруст, писателем для писателей, а не как Пушкин — символом и дыханием целого народа. На нем заканчивается русский Серебряный Век» (с. 60). Мемуаристка опровергает слухи о том, что русское зарубежье не приняло и не поняло Набокова: «Его появление было сразу же замечено, с выходом его еще очень молодой «Машеньки».... Интерес к нему все возрастал, и ни один из писателей его поколения никогда не получал такие восторженные отклики со стороны старших собратьев», «никого так щедро не печатали зарубежные журналы и в Берлине, и в Париже» (с. 32). Оппозиция Сирину и «словесные гонения» шли только из одного источника — «от «монпарнасцев» и от «Чисел» — от *Г.Адамовича* и *Г.Иванова*. Шаховская обращает внимание на «великий пародийный дар» писателя, на развитую у него до чрезвычайности потребность «соглядатайства» — наблюдательности, она подметила похожесть персонажей Набокова, их поразительную повторяемость, а также обилие писателей и биографов среди его героев. «Не только одни и те же навязчивые символы, как зеркала, но даже почти одинаковые образы переходят из книги в книгу, даже предметы всегда возвращаются», — пишет Шаховская (с. 63). Реальность мира, личные переживания Набокова, все им виденное и слышимое было необходимым материалом, «"изнанкой ковра", который он ткал», все творчество писателя «можно уподобить современному барокко, по его цветистости» (с. 78, 79). Среди русских книг Набокова «лучшими из лучших» Шаховская называет «Защиту Лужина», «Дар» и «Приглашение на казнь», ибо в этих трех книгах, по ее мнению, «уже заключается весь Набоков», весь его талант и блеск, все его тайные мысли и виртуозность — «весь он сам». Из написанных по-английски Шаховская выделяет такие произведения, как «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин» и «Бледный огонь», полагая, что после «Лолиты» наметился творческий упадок.

М.Геллер в рецензии на книгу пишет: «Зинаида Шаховская ищет Набокова и — что мне кажется самым ценным и самым интересным в ее книге — не находит его. Точнее находит его загадку, его тайну — и намечает некоторые возможные пути к раскрытию» (РМ. 1979. 4 окт.). Рецензент отметил, что Шаховская написала книгу «молодую, страстную и пристрастную», с которой «хочется соглашаться и спорить», вызывающую восхищение знанием всего творчества великого писателя, создателя собственного художественного мира. Сам Набоков очень точно определил чувство, которое вызывал у большинства критиков и читателей: беспокойство, своей непохожестью, стилем, языком, литературными вкусами,

любовью к мистификации, пародоксу, безжалостной иронии. «Качества эти были редкими. Непохожим был даже не исчезавший у Набокова интерес к проблемам моральным и политическим», а в произведениях писателя «мы находим главные вопросы, волновавшие мир в 20—50-е годы».

Т.Г.Петрова

ШМЕЛЕВ Иван Сергеевич (1873—1950)

«Неупиваемая чаша» (Париж: Русская земля, 1921; М., 1996). Впервые: Сб. «Отчизна». Симферополь: Русское книгоиздательство в Крыму, 1919; 2-е изд.: «Неупиваемая чаша. Это было. Чужой крови». Прага, 1924. Стилизованная повесть о жизни крепостного художника-иконописца первой половины XIX в. Ильи Шаронова. О его тяжелом детстве, затем учении в монастыре и в Италии, о радостях и муках творчества, о видениях и о платонической любви к своей барыне, Анастасии Ляпуновой. Шмелевская история прославления иконы «Неупиваемая чаша», которую написал Илья, отличается от истинного «Сказания об иконе Божьей Матери "Неупиваемая чаша"». Под именем Высоко-Владычнего монастыря в повести изображены две обители — Серпуховской Владычний Девичий монастырь и Серпуховской Высоцкий монастырь. Сам Шмелев жил в Серпухове по нескольку месяцев в 1912 и 1916, а свою повесть писал в октябре—ноябре 1918, в Белом Крыму, объясняя в письмах: «Работа моя — вся из существа моего больного, нынешнего» (письмо А.Б.Дерману от 23 февраля 1919 // ЛО. 1997. № 4. С. 30) и позднее: «Писалась «Чаша» — написалась — случайно. Без огня, — фитиль из тряпок на постном масле, — в холоде. Было холодно +5–6 градусов. Руки немели, ни одной книги под рукой, только Евангелие. Как-то, неожиданно написалось. Тяжелое было время. Должно быть надо было как-то покрыть эту тяжесть. Бог помог» (письмо Р.Г.Зоммеринг от 19 декабря 1933 // *Полторацкий*. С. 237).

Парижское издание упомянули берлинские журналисты «Русская книга» и «Новая русская книга». В первом Ф.Иванов отметил «иконописный облик Ильи» (1921. № 3. С. 19), во втором *А.Ященко* назвал вещь «очаровательной повестью» (1922. № 11/12. С. 5). Пражское издание А.Левинсон представил читателям как «повесть о любви небесной, Данте и Беатриче русской деревенской были», отметив ее «сентиментальность», сознательную подражательность «старине»: «Но есть что-то пленительное в нежной экзальтации чувств и в наивном "житийном" колорите путевых приключений крепостного иконописца. Недаром простодушный «богомаз» Шмелев так часто приводит мне на пмять имя великого мастера, написавшего «запечатленного Ангела» (Звено. 1923. 5 марта). *М.Слоним* сказал об «акварельных» тонах повести и ее жанре — «на границе между лирическим рассказом и приторной олеографией» (Воля России. 1924. № 18/19. С. 260). *Ю.Айхенвальд* отметил «запечатленность ее русской стихии, счастливую старомодность ее и гармонический подбор ее красок», что «примиряет с некоторым длиннотами ее». В этом «поэтическом сказании» звучат «русские, чисто-русские слова», слышится «нечто умиротворяющее, тихое, благостное». Страницы, «сдержанно молитвенные и овеянные духом целомудрия», волнуют «сладостным волнением». Об иконе критик пишет: «Чудеса творила она, потому что любовь свою безмерную вдохнул в нее художник, потому что бездонна, неиспиваема, неупиваема, дивная чаша любви... Не запрятана вся тяжесть и грубость крепостного быта, но ее побеждает дыхание светлой святости» (Сегодня. 1924. 16 авг.). Позднее *К.Бальмонт* вспоминал, как *И.А.Бунин* принес ему «Неупиваемую чашу»: «Прочтите, сказал Бунин каким-то загадочным голосом. Да, я прочел эту повесть. Я читал ее в разное время и три, и четыре раза. Я читал ее сейчас по-голландски. Этот огонь не погасить никакой преградой, этот свет прорывается неудержимо. Эту лампаду видишь издалека — и сквозь заметь, нижнюю метель, и сквозь вьюгу, виялицу, буран, закрывающий на время и звезды. Божье дитя Божий услышало голос, расслышало его, слушало, всем сердцем пронизанным испивало и пило, как пьют в пустыне. Расслышав, утоленье восприяв, протянуло свои руки, — и в его раскрытые ладони в выси упали звездные цветы» (Сегодня. 1930. 11 дек.).

Книга была переведена на десять языков, рецензировалась в иностранной печа-

ти. Шмелев констатировал: «Вот писала мне Сельма Лагерлеф: «Наш читатель не сможет объяснить этой рабской покорности Ильи Вашего». Я думаю, что С.Лагерлеф не все постигла... Вот Гамсун, может быть, понял бы» (письмо Р.Г.Зоммеринг от 19 декабря 1933 // Полторацкий. С. 237).

Е.А.Осьминина

«Это было» (Берлин: Гамаюн, 1923). Впервые: Россия. 1922. № 3; 2-е изд.: «Неупиваемая чаша», «Это было». «Чужой крови». Прага, 1924. Книга переведена на английский и французский языки. «Рассказ странного человека» — подзаголовок произведения, т. е. «сказ», от лица капитана саперного батальона. Герой еще не совсем оправился после взрыва мины, похоронившего его в земле на двое суток. Отрывочные, полубредовые клочья воспоминаний (воспроизведенные в стиле экспрессионизма) складываются в жуткую картину — тыла первой мировой войны: компания мнимых иностранцев, оказывающихся шпионами; сумасшедший дом, где безумцы, под руководством полковника Бабукина, захватили власть. Последний изобрел некую систему: лунные «ультразеленые волны» должны гасить черные волны «радио-крови», которыми враги «убивают души». В рукописях произведение называлось «Последняя система», «Золотой ключ» (ОР РГБ. Ф. 376. К. 8. Ед. хр. 27). «Это было» Шмелев писал с 1919 до 9 мая 1922.

Г.Гребенщиков считал, что для Шмелева именно сумасшедший полковник «воплощение красоты духовной и физической»: «В плоть полковника Бабукина, возглавившего население желтого дома сумасшедших, он облекает свой священно-безумный протест против крови», но по окончании работы у писателя «получилось тихое, но самоочевидное примирение с бунтующей кровью, с веселыми отрезвляющими саблями» (ПН. 1923. 11 марта). *А.Амфитеатров*, напротив, указав на громадный процент сумасшедших среди петроградских чекистов, задал риторический вопрос: «Разве этот Бабукин не близкая родня Ленину, Дзержинскому и другим верховным вождям русского большевизма?» (В. 1927. 6 апр.). Другие критики сделали акцент на форме произведения. А.Левинсон отметил «схематичный сюжет», «сплошное «стаккато», «иногда на одном именительном гроздью висят пять родительных падежей, цепляясь друг за друга как утопающие. Эпитеты лепятся к словам в лихорадочном беспорядке». Откуда же «спазматическая сила его повествования? Впечатление создается ритмом действия, которое то клубится как смерч, то несется стремглав по прямой, пока не вздыбится перед внезапным препятствием... Другой источник впечатления: бредовая отчетливость иных образов» (Звено. 1923. 5 марта). *Ю.Айхенвальд* обратил внимание на «жуткую гармонию», в которой «соединены здесь фабула и форма»: что производит «особенно сильное впечатление». «Искры и вибрации большого мозга, трепеты потрясанной души, та сумеречная область жизни, где явь и сон, действительность и галлюцинация, логика и бред сливаются в одно неразличимое целое» (Сегодня. 1924. 16 авг.). *М.Слоним* ограничился упоминанием «исступленного повествования, прерываемого восклицаниями, стонами и выкриками» (Воля России. 1924. № 18/19. С. 260).

Вышеупомянутые критики говорили и о традиции в изображении безумия. А.Левинсон вспомнил «Четыре дня» В.Гаршина, «Красный смех» *Л.Андреева*, «Систему доктора Смоля и профессора Перо» Э.По, «Шар и Крест» Г.Честертона; А.Амфитеатров — «Записки сумасшедшего» Н.Гоголя, «Палату № 6» А.Чехова, «Рубе» Д.Борджезе и уже упомянутое произведение Э.По.

Е.А.Осьминина

«Солнце мертвых» (Париж: Возрождение, 1926). Впервые: Окно. 1923. № 2; 1924. № 3. Отдельные главы печатались в газетах «Звено», «За свободу!», «Руль», «Сегодня». 2-е изд. Париж, 1949. Впервые в России: М., 1991. Дневник-исповедь, написанный от лица автора. Шмелев изобразил то, что видел сам, с 20 августа 1921 по февраль—март 1922 (время действия), живя в «Профессорском уголке» под Алуштой (не названное, но легко угадываемое место действия). Прямые лирические и публицистические (о революционерах всех мастей и бывших союзниках-европейцах) отступления обрамляют истории соседей рассказчика. Старая барыня с двумя детьми, доктор Михайло Васильич, дядя Андрей, семья Одарюк, молодой писатель Борис Шишкин, почтальон Дрозд, учительницы Прибытко, Таня с тремя детьми... — у них

у всех, судя по рукописям Шмелева (РГБ. Ф. 387. К. 9. Ед. хр. 8) и разысканиям современных исследователей, были реальные прототипы. Постепенно почти все персонажи умирают — от голода или красного террора. Умирают и животные, и растения, исчезает солнце, чернеет море (меняется цветовая гамма глаз — от пестроты к мраку). Эсхатологические картины говорят о наступлении Царства Мертвых (которое, по греческой мифологии, и находилось в Киммерии). «Эпопея» Шмелева полна сложной и разнообразной символики, как религиозной, так и политической, литературных реминисценций.

«Солнце мертвых» вызвало обширную критику. Шмелев писал *К.И.Зайцеву* 6 февраля 1926: «Мое "Солнце мертвых" многим стало поперек горла» (Мосты. 1958. № 1. С. 408). «Последние новости» (М.Бенедиктов) назвали впечатление от эпопеи «не целиком художественным», хотя и «потрясающим»: «Налет истеричности искажает облик большого писателя» (1924. 8 мая). «Современные записки» сначала (Б.Шлецер) писали о «вовсе не преображенном, сыром психологическом и бытовом материале»; «в конце концов боль эта притупляется, уступая место нетерпению и скуке» (1924. № 20. С. 433); однако через три года дали книге другую оценку (*В.Зензинов*), отметив, «как великолепно переданы» речи героев, «какими яркими, живыми фигурами встают они перед взорами читателя», и ограничившись единственным замечанием о «несправедливых и неправедных обвинительных речах», в которых звучит «ненависть, обращенная к Европе» (1927. № 30. С. 556). «Дни» (*А.Даманская*) не без иронии вспомнили переизданную в том же 1926 раннюю шмелевскую повесть «Человек из ресторана», написанную с несомненной симпатией к революционерам, но, в общем, извинили Шмелева за его «гнев праведный, если и не всегда справедливый»: «И смутное раздражение, робкое возражение, вызываемое в читателе иными страницами, где не соблюдена мера, где нарушен закон ненарушимого закона художественного словесного воплощения, тотчас заглушается страстностью авторского чувства, его покоряющей искренностью» (1926. 5 дек.).

Европа, однако, высоко оценила именно художественность книги, переведенной на немецкий (1925), чешский (1926), английский (1927), сербохорватский (1928), французский (1929) и др. языки. В архиве Шмелева хранятся письма от С.Лагерлеф, Р.Роллана, Г.Гауптмана, Т.Манна. Отзывы двух последних попали в печать. Гауптман откликнулся на появление эпопеи: «Новый русский писатель достойно присоединяется к ряду крупнейших писателей прошлого. Этот чудесный импрессионизм звучит совсем по-новому» (В. 1926. 14 янв.; Руль. 1926. 20 янв.). Т.Манн назвал «Солнце мертвых» «кошмарным, но окунутым в поэтический блеск документом... Его книга! Я восхищаюсь ею... (В. 1926. 12 авг.). В других рецензиях широко обсуждались «космогонические» мотивы книги. *Ю.Айхенвальд* (под псевдонимом Б.Каменецкий) назвал ее (еще в журнальной публикации) «апокалипсисом русской истории»: «Эта беда воспринимается уже не в тонах истории, а как нечто космическое, стихийное, и тут уже дело не в большевиках, и уже не существенно, насколько они реально виноваты в огромном горе страны... большевики — только носители и попустители несчастья, помощники более общего зла... показана стихия, ее хаос, ее безумствующая фантастика, бред и сказка» (Руль. 1923. 8 июля; несколько перефразировано в «Руле» — 1926. 17 нояб.). Шмелев в письме от 13 июля 1923 высоко оценил отзыв Айхенвальда: «Именно, в моей работе, первое и существенное — не политика, не "крик личный", а "постижения совсем другого порядка". Меня охватил страх... Как будто всегда, — для меня теперь это особенно ощутительно, — идет страшная борьба творящего и разрушающего начала, и отодвинутое усилиями культур давнее, изначальный хаос "демона земли", тоскует в порабощении и нашел лазейку через спаянные "единым чувством", — если бы только ЧУВСТВА! — души людские, массовые» (РГАЛИ. Ф. 1175. Оп. 2. Ед. хр. 174). «Возрождение» рецензировало книгу дважды. Л.Львов говорил о «магическом сплаве ужасного и трагического с подлинно прекрасным»: о «чарующей музыке подлинной поэзии» — в сочетании с «мрачно, повелительно звучащими мотивами чуть ли не космогонии», «трагическим миром подлинно библейских ужасов» (1926. 28 окт.). *А.Амфитеатров* назвал «Солнце мертвых» «книгой, налитой кровью, на смену чернил

и типографской краски», и заметил, что в этом «куске быта» «никакого сопротивления торжествующему большевизму нет и уже быть не может, хотя бы в самой тайной и пассивной форме, ибо население под двойным бичем рабства и голода ОСКОТИНЕЛО» (1926. 17 нояб.).

На эмигрантских «окраинах» эпопея вызвала не столь мрачные чувства. В одной из харбинских газет *Скиталец*, отметив особенности стиля Шмелева: «нервный, беспокойный, срывающийся язык», отсутствие фабулы, — как и Амфитеатров, сказал, что в книге «нет ни политической борьбы, ни борьбы страстей». Но, «читая эту историю», Скиталец убедился, что «Россия все же не умерла»: «Изможденная, связанная с замкнутым ртом, низведенная в подземелье небытия, она все же не убита, открывает глаза и по слабым вдохам ее заметно, как медленно, но неизменно возвращаются к ней жизненные силы» (вырезка: РГАЛИ. Ф. 484. Оп. 3. Ед. хр. 14.). *Вл. Ладыженский* в рижских «Перезвонах» отметил «праведников», которые утверждают «неистребимую веру в конечное торжество добра» (1926. № 15. С. 486). И подлинный гимн «Солнцу мертвых» спел в рижском же «Слове» *И.Лукаш*: «О чем книга И.С.Шмелева? О смерти русского человека и русской земли. О смерти русских трав и зверей, русских садов и русского неба. О смерти русского солнца. О смерти всей вселенной, — когда умерла Россия, — о мертвом солнце мертвых... Так значит конец? Нет — начало... В громадном образе русской смерти, принесенном И.С.Шмелевым — движется океан света. Его смерть побеждена, пронзена огненными стрелами любви... Как вдохновенное заклинание, как услышанная молитва, эта замечательная русская книга «Солнце мертвых», запечатлевшая ужасающий образ смерти, дабы навсегда отвести его от земли, дабы утвердить на ней вечную жизнь и вечный свет» (1926. № 343).

Е.А.Осьминина

«Про одну старуху: Новые рассказы о России» (Париж: Таир, 1927). В книгу вошли рассказы: «Про одну старуху» // СЗ. 1925. № 23; «Голуби» // Южный край. 1918. 19 дек.; «Два Ивана» // Руль. 1924. 15, 16 июня; «Марево» // ИР. 1926. № 46; «В ударном порядке» // Перезвоны. 1926. № 9; «Свечка» // Руль. 1925. 11, 13, 15, 16 янв.; «Орел» // В. 1926. 12 сент.; «Чудесный билет» // Русское время. 1925. 25 дек.; «Письмо молодого казака» // Русская газета. 1925. 5 апр. Время действия рассказов — с 1918 по ноябрь 1922 (когда Шмелев еще жил в России). Место — Москва, Алушта, Белозерск, окрестности Костромы и Ярославля. Большинство произведений написано в форме сказа» от лица «бывалого человека», «бродяги», «ветеринара», «управляющего», купца — «парижанина с Рогожской» (рассказчик часто указан в подзаголовке).

Заглавный рассказ был высоко оценен еще в журнальной публикации. *С.Постников*, вспомнив прежнюю манеру автора «Человека из ресторана», констатировал «талантливость и глубину Шмелева» (Воля России. 1926. № 2. С. 188). М.Бенедиктов, сказав, что «быт» у Шмелева «занимает центральное место», отметил его «прекрасный народный язык», «потрясающее» «художественное» впечатление от сцен рассказа. «Люди — живые, трепетные» (ПН. 1925. 26 марта). Позднее *Г.Адамович*, рецензируя весь сборник, выделил «Про одну старуху»: «Вероятно, уклонившись здесь в сторону "лубка", Шмелев хотел дать подобие легенды, вроде тех, что долго бродят в народе, перекладываются в песни, ложатся в основу "житий". Этой цели он достиг» (Звено. 1927. № 5. С. 256). *Скиталец* также отметил рассказ среди остальных, назвав «современной русской трагедией» (вырезка из харбинской газеты. РГАЛИ. Ф. 484. Оп. 3. Ед. хр. 14).

Для Н.Кульмана место Шмелева в эмигрантской литературе определено прежде всего тематикой его рассказов». Писатель дал своего рода «ганнибалову клятву» художественно заклеймить все атрибуты русской революции — поругание души, ложь, злобу, ненависть и самое гнусное издевательство над высшими идеалами человека», однако «вера в воскресение у Шмелева не пропадает... революционно-пьяный угар пройдет и снова засияет солнце живых» (Россия. 1927. 15 окт.). Об этом же пишет А.Луганов: «Жуткие, трагические в своей простоте страницы разворачивает он перед читателем и, измучив его отчаянием, последней тоской, безысходной скорбью, дарит его чистой верой в конечное торжество добра, в добро тайное, словно погребенное

под бесконечным злом, но живое, но действенное». Шмелев полон «пламенной, такой богомольной веры в Россию, в душу человеческую, что книга его как очистительное испытание для души, как властный зов, как напоминание: не забывайте Россию! Не теряйте веры в Россию! Любите Россию!..» (За свободу! 1927. 9 окт.). *В.Ладыженский* также сосредоточился на содержании рассказов: «Все ужасы революции, ее сплошная ложь, низкая злоба и предательство, бессудные убийства, борьба старухи за хлеб для детей среди мешочников в разоренной стране, — все это проходит перед читателем, насыщенное подлинным русским бытом и освещенное ярким, словно кипучим лиризмом писателя», хотя отметил и форму: «Язык Шмелева — удивительный язык: он словно кипит и блещет, стихийно отражая в себе и русскую природу и русскую душу» (В. 1927. 8 сент.). О языке произведений писали многие. *В.Зензинов* назвал «старомодную манеру» Шмелева рассказом от «третьего лица». Отметив «народность» Шмелева, критик произвел его «литературную генеалогию» «от Лескова»: «У него сочный, часто даже слишком сырой, красочный язык, яркие, запоминающиеся в красках картины» (СЗ. 1928. № 35. С. 538). Скиталец указал на «бытописательскую традицию "Антона-Горемыки"»: «Быт еще и теперь неизжитой страшной эпохи стал трагичным, бредовым, кошмарным» и назвал жанр — «человеческим документом». *П.Пильский* же — «исповедью»: «Здесь все просто: тон, язык, словесные краски». Шмелев «безыскуственен», «непосредственен», «искреннен» (Сегодня. 1927. 8 окт.). Адамович вспомнил Ф.М.Достоевского — ту «страдальческую стихию, где сплетаются и ядовитая усмешечка, и неожиданный, страстный, гневный взрыв красноречия, и сомнительный анекдот, и неутолимая скорбь», также отметив «волшебную наглядность» «чрезвычайно живых» описаний (Звено. 1927. № 5. С. 255—256). *Ю.Айхенвальд*, хотя и указал на «несомненную тенденциозность» более слабых страниц, в общем вывел, что «эмоциональная волна... сливается с волной эстетической, большой художник не перестал быть большим художником». «Еще больше оправдывается художественный патриотизм Шмелева, его русская любовь — его русской речью. Нервны подчас ее интонации, прерывисто ее течение, но вся она льется светлой и звонкой, и студеной струею, Россия в звуке, Россия в слове». Критик назвал книгу Шмелева — «перекличкой и перепиской с Россией на удивительном русском языке» (Руль. 1927. 14 сент.).

Е.А.Осьминина

«Степное чудо: Сказки» (Париж: Возрождение, 1927). В книгу вошли: «Степное чудо» — Юг России. 1920. 23 сент. (6 окт.); «Преображенец» — Юг России. 1920. 11 июня, перераб. Русская газета. 1924. 7 янв.; «Веселый барин» — Юг. 1919. 26 нояб., перераб. Сегодня 1924. 21 янв.; «Всемога» — Юг России. 1920 8(21) июня, перераб. Звено. 1924. 21 янв.; «Инородное тело» — Таврический голос. 1919. 25 дек. (7 янв.), перераб. Сегодня. 1924. 8 февр.; «Сладкий мужик» — Россия. 1923. № 9; «Панкрат и мутный» — Власть народа. 1917. 25 дек., перераб. В. 1927. 4 февр. Первая и предпоследняя сказки в переработанном варианте издавались: «Сладкий мужик. Степное чудо». Берлин: Мысль, 1921. Первые шесть сказок были написаны Шмелевым в Алуште, о чем он сам сообщил А.Б.Дерману 24 октября 1919: «Душевное состояние отвратительное. И в этом состоянии я как-то исхитрился за 3 дня написать 6 вещей да юморо-сатирич. склада!.. одну уже отправил *Ив.Ал. Бунину*» (ЛО. 1997. № 4. С. 33). В парижский сборник вошли переработанные варианты сказок: появились новые детали, эпизоды, исчезли некоторые сцены, стиль стал более лаконичным, увеличилось количество сдвоенных слов. Однако, смысл не изменился, разве что во «Всемоге» в варианте 1919 матрос запродал русскую «честь-совесть», в 1923 — «душу» — и погиб.

Уже издание 1921 было отрецензировано Ф.Ивановым: «Вихревые события русской революции всколыхнули до дна русскую действительность и неудивительно, что на поверхность ее всплыли те элементы русского народа, которые выявили свой лик в темном разгуле страстей и которые так рельефно воспроизведены в жестоких сказочках талантливой кистью Шмелева» (Русская книга. 1921. № 3. С. 19—20). Оценивая позднее издание, *В.Ладыженский* назвал сказки «философскими»: «На постигшую нашу родину разруху, на все несказанные бедствия и злодеяния, с ней случив-

шиеся, автор смотрит не как на простой народный или солдатский бунт, а как на мистическую борьбу Добра и Зла, выражением которого и является так называемая революция». Он же отметил наличие «всех элементов сказки», «провосходный» язык: «Это настоящий народный язык без предвзятой изысканности, без заглядывания в словарь Даля и злоупотребления провинциализмами» (В. 1927. 12 мая). С ним согласился *Ю.Айхенвальд*: «В форме драгоценного примитива запечатлелось тут много русской боли... Слышны самые интонации живой речи, и почти звучат даже тембры человеческих голосов. Русская стихия роскошно разлита в них, и народ предстоит в своих отличительных признаках» (Руль. 1927. 18 мая).

Е.А.Осьминина

«Мэри» (Париж: Возрождение, 1928). В сборник вошли повесть «Мэри», рассказы «Мой Марс» и «Последний выстрел». В повести «Мэри», напечатанной еще в сборнике рассказов Шмелева «Они и мы» (1910), примером преданного служения и самопожертвования ставится скаковая лошадка Мэри, которая ценой своей жизни добывает победу для старого жокея. Наряду с голосами людей в повести звучат голоса животных. Эту особенность повествования, свойственную также и другим рассказам из сборника «Мэри», отмечают все рецензенты, писавшие о книге. Рассказ «Мой Марс» Шмелев посвятил наблюдениям над психологией толпы, способной испытывать чувства как глубокой неприязни, так и сострадания, не замечая, как в смене противоположных чувств охватывает ее «эпидемическое единство настроения». О трагическом непонимании человеком законов мира живой природы и невозможности их гармоничного сосуществования повествует Шмелев в рассказе «Последний выстрел», завершающем сборник.

На книгу откликнулся *П.Пильский*. Он обращает внимание читателей на нравственную проблематику рассказов Шмелева, отмечая, что «все у Шмелева согрето любовью и сочувствием, сердечным пониманием и теплотой». Проза Шмелева — «это голос правды и чувство глубокой человечности». Пильский причисляет Шмелева к этической традиции в русской литературе, для которой «уязвленность неправдой, протест против несправедливости остаются повелевающими и направляющими голосами» (Литература и жизнь. 1928. № 2/3. С. 20—21). *А.Даманская* в статье «Три повести Шмелева» (ПН. 1928. 20 сент.) сопоставляет роман «Солнце мертвых», «книгу, дышащую страстной ненавистью, злобой», и сборник «Мэри», страницы которого проникнуты чувствами «глубокой человечности, нежности, любви к каждой твари», и утверждает ценность любви как импульса художественного творчества. В повести о Мэри Даманская выделяет и драматическое повествование о старом жокее, рассматривает его судьбу как трагедию художника, для которого крах карьеры равнозначен смерти. В своей статье «Шмелев и "Мэри"» (В. 1928. 18 дек.). *А.Амфитеатров* расширяет возрастные рамки для читателей «Мэри» и отмечает, что, несмотря на «налет наивной сентиментальности», чтение интересно и взрослой аудитории. Амфитеатров рассматривает Шмелева как одного из немногих продолжателей традиции Ф.М.Достоевского в русской литературе, отмечая, что «отзывчивая чуткость к положительным свойствам человеческой души» у Шмелева приближает его к «идеалистическому лиризму» Достоевского. В отличие от Даманской, считающей, что в повести «Мэри» образы лошади и старого жокея равно интересны и ценны, Амфитеатров полагает, что образ Мэри написан с большей художественной убедительностью, чем образ жокея. Амфитеатров отмечает глубину психологического проникновения писателя в мир своих героев и считает, что образ Мэри занял достойное место в ряду произведений русской литературы, персонажами которых являются лошади.

М.А.Смирнова

«Свет Разума: Новые рассказы о России» (Париж: Таир, 1928). В сборник вошли рассказы: «Голос Зари» — Юг. 1920. 18 марта, затем Русская газета. 1924. 7 апр.; «Свет Разума» — В. 1928. 7 янв.; «Новый год» — В. 1926. 7 янв.; «Гунны» — В. 1927. 22 марта; «Прогулка» — В. 1927. 25 авг.; «Блаженные» — Перезвоны. 1926. № 20; «Сила» — Сегодня. 1925, 1, 3, 4, 5 февр.; «Железный дед» — В. 1927. 20 нояб.; «Музыкальное утро» — Звено. 1923. 19 февр.; «Весенний плеск» — ИР. 1925. № 17. Большинство рассказов напи-

сано Шмелевым в первые годы его эмиграции, одновременно с произведениями из сборника «Про одну старуху». Действие происходит в то же время в тех же местах (Крым, Средняя Россия, Подмосковье), та же и тематика (русский человек в революции). Однако форму «сказа» повторяет только «Сила»; в остальных рассказах повествование ведется от автора, вспоминающего о России. «Голос Зари» — восточная легенда, созданная Шмелевым в 1920 и переписанная рукой погибшего сына (отсюда посвящение «Моему Сереже»).

Критика сразу отметила «нового» Шмелева. «Пожалуй, в "Свете Разума" нет прежней суровости тона. Это еще не примирение с тем, что до сих пор было Шмелеву в России и мире ненавистно. Это еще не безвольно-равнодушное «просветление» — сдача позиций и ликвидация жизненных счетов. Но быть может, это предвестье» (*Адамович Г.* // Звено. 1928. № 6. С. 291). Произведения «не производят того глубоко-трагического впечатления, как появившиеся раньше «Рассказы о России». Но внутренне они так же насыщены страданием и болью, так же в ярких, кратких и своеобразных страницах рисуется неустоявшаяся муть взвихренной России» (Луганов А. // За свободу! 1928. 13 мая). «Большинство рассказов новой книги более отстояны, чем рассказы предыдущей ("Про одну старуху"); там восприятие автором действительности было подчас нестерпимо болезненным (именно, "жизненная правда"); здесь больше спокойствия, больше и художественной меры» (*Раевский Г.* // В. 1928. 24 мая). По *Ю.Айхенвальду*, тема Шмелева — «переплетение России старой с Россией новой»: «Взволнованный, волнующий, обладатель ему одному свойственных выразительных интонаций, нервно и напряженно, порой отрывисто, всегда увлекательно, ярко и ядрено, повествует он и в последних своих рассказах, лежащих перед нами, о том, что было там в России, что в духовном смысле осталось и теперь — как воспоминание, как щепотка родной земли, унесенная на чужбину, что даже в реальном смысле продолжает и сегодня жить на русских просторах, пусть и искаженное, обезображенное, облепленное всеми нелепостями нового быта, революционного жаргона, революционной пошлости. То, что когда-то вошло в душу русского писателя, вскормленного и вспоенного Россией, то, что однажды еще на заре детства залегло в русское сердце, то уже и уйти из русского сердце не может». Критик повторил свое определение манеры писателя — «художественный патриотизм»: «Есть, конечно, особый запах России; его чует и им свои страницы ароматно пропитывает Иван Шмелев» (Руль. 1928. 18 апр.).

Е.А.Осьминина

«Въезд в Париж: Рассказы о России зарубежной» (Белград: Русская библиотека, 1929). В сборник вошли рассказы: «Въезд в Париж» — СЗ. 1927. № 27; «Песня» — Перезвоны. 1925. № 3; «Птицы» — Руль. 1924. 8 нояб.; «Тени дней» — В. 1926. 11 марта; «Сидя на берегу» — В. 1925. 7, 30 июня, 22 июля, 19 авг., 2, 20 сент.; «На пеньках» — СЗ. 1925. № 26; «Два письма» — Руль. 1924. 6 апр.; «Журавли» — В. 1927. 25 дек.; «Христова Всенощная» — В. 1927. 20 февр.; «Яичко» — Руль. 1929. 5 мая. Тема этих рассказов, созданных Шмелевым в 1924—1927, — русский человек в Европе, отношения западной и русской культуры. Два произведения написаны в прежней манере «сказа» — потрясенное или даже бредовое состояние рассказчика, у которого материальный «плотский» Запад вызывает почти такое же отвращение, как и Советская Россия. Есть произведение в форме «переписки двух ученых». Судьбе бывших добровольцев в эмиграции посвящено два традиционных по форме рассказа. Несколько вещей написано от лица самого писателя, на грани жанров рассказа и статьи — с откровенно публицистическими, философскими размышлениями.

Произведения, напечатанные в «Современных записках», обсуждались еще в журнальной публикации. В рассказе «Въезд в Париж», по воспоминаниям *Г.Кузнецовой*, *И.Бунин* отмечал «неточности, ошибки, нагромождения» («Грасский дневник». М., 1995. С. 123). *Ю.Айхенвальд* назвал его «серьезным», «прекрасным», выделив «трагический контраст» «роскошной красочности» апрельского парижского утра с фигурой героя (Руль. 1926. 28 апр.). Н.Кульман увидел в рассказе «чувство оскорбленного национального достоинства, тоску по утраченному и гордость за славное прошлое» (В. 1926. 10 окт.). А.Крайний

(*З.Гиппиус*) заключил, что «На пеньках» — «куда как слаб, скучен и небрежно написан» (ПН. 1925. 24 дек.). Айхенвальд, напротив, отметил, что этот рассказ «очень силен, по обыкновению»: «Все вместе значительно, серьезно и выдержано в тонах почти исступленных», но не согласился с «тенденцией» Шмелева: «Культура неодолима. Она не может стать ненужной... Трагедия "бывшего" и его страны велика, но это не есть трагедия культуры» (Руль. 1926. 13 янв.). Н.Кульман объяснил форму, исходя из содержания: «Рассказ его нестройный, с постоянными отступлениями, повторениями, которые порой могут показаться утомительными, но в нем не было бы художественной правды, если бы он стал иным: ведь это рассказ человека, который «из отравленного болота вылез», который «душу освобождает от захлестнувшей тины», у которого «сказки отняты, отнята и охота мерить слова свои» (В. 1926. 21 янв.). Этот же рассказ выделялся и при оценке всего сборника. Кульман писал о герое «не утратившем, несмотря ни на что, веру в «светлую искру» в человеке» (Россия и славянство. 1930. 1 марта). *П.Пильский* замечал: «В разных преображениях, с разными оттенками, — во всех этих повестях, рассказах и записях один и тот же герой, одна и та же душевно изможденная, истерзанная личность русского человека, временами ощущающего последнюю бредовую жуть... Эта жизнь переходит то в скорбный, бесконечный, измочаливающий надрыв, то в отчаяние» (Сегодня. 1929. 15 дек.). Пильский сравнил Шмелева с Глебом Успенским: «В жизни, личности, душевном складе у Гл. Успенского и Шмелева очень много общего, как общи у них глубокая искренность, огорченность несправедливостью, протест во имя правды и вера в победу света над тьмой, святого начала жизни над ее темной греховностью». Кульман повторил уже известное сравнение с Ф.М.Достоевским — «в способности остро и проникновенно переживать великую муку от всего, что унижает и оскорбляет человеческое достоинство», а также свой тезис об антибольшевизме Шмелева. «Ни один из русских современных писателей не вскрыл с такой убедительностью реальное и метафизическое зло большевизма, хотя почти все в той или иной форме уделили ему внимание. При этом Шмелев избег двойной опасности: он не перешел граней, отделяющих художественное творчество от публицистики, и не впал в мелодраматическое изображение». Пильский обобщил: «Вот кто глубокий и верный враг практицизма, вот писатель, инстинктивно отталкивающийся от материализма. Большевики и Шмелев несовместимы. Это разные стихии: дух и плоть, земля и небо, правда и ее извращение». Также Пильский отметил и «глубокий, ровный гнев, ледяную ненависть» Шмелева по отношению к Европе.

Критики пытались найти общее определение шмелевского стиля. *М.Гофман* говорил о «стихийном, земляном, черноземном таланте», который «слышится в каждом слове, в каждой особо шмелевской интонации, которую не спутаешь ни с чьей иной интонацией. Этой подлинной, стихийной талантливостью» (Руль. 1929. 18 дек.) отмечен и «Въезд в Париж». Пильский подчеркнул в Шмелеве «религиозное чувство. Пожалуй, ни в ком больше из современных писателей православие не сказалось так сильно и убежденно, вера не предстала такой сияющей и теплой, как у Шмелева. Отсюда все его провидения и прозрения — уверенность в приходе часа возмездия и справедливости, в неизбежности искупления, надежде на счастье, жалость и прощающая грусть».

Е.А.Осьминина

«История любовная: Роман моего приятеля» (Париж: Возрождение, 1929; М., 1995). Впервые: СЗ. 1927. № 30-33; 1928. № 34, 35. Отдельные главы публиковались в газетах «Возрождение», «Слово», «Сегодня»; в журнале «Перезвоны». Роман был написан в Ландах, в 1926—1927. Повествование ведется от лица пятнадцатилетнего гимназиста, переживающего идеальную первую любовь к соседке-акушерке. Происходит это на фоне дореволюционной, мещанской, замоскворецкой жизни. В романе много автобиографических деталей, Шмелев писал *М.Вишняку*: «Автор здесь — "в кусочках"». (письмо от 6 октября 1926, цит. по кн.: Вишняк М. Современные записки. СПб., 1993. С. 129). «Бытово-психологический, с юмором» роман в последних главах становится символическим изображением борьбы Чистоты и Греха, то есть «монаха» и «змея» (эпитеты из писем Вишняку). Шмелев объяснял *И.Ильину* свое

желание «вырезать напоказ "чистоту любви желанной", тоску по такой любви юных, и грех! И я вывожу моих маленьких героев — в свет, во свет, в тихое, несбывающееся в жизни» (Ильин Ив., Шмелев Ив. Переписка двух Иванов. 1927—1934. М.: Русская книга, 2000. С. 79). Об этом же — в письме *А.Амфитеатрову*: «Я хотел «грех» выделить, показать борьбу в юной душе — похоти и светлого идеализма любовного» (письмо от 19 декабря 1927 // Слово. 1992. № 11/12. С. 62).

Роман рецензировался еще в журнальной публикации. Отзывы были по большей части положительные. *Ю.Айхенвальд* вспомнил «Первую любовь» И.С.Тургенева, которую читал герой, и заметил, что вся история рассказана Шмелевым «растянуто, но все-таки живо, и шестнадцатая весна в жизни его «приятеля», волнующая, ароматная, выступает прелестным фоном», причем автор в своих описаниях колеблется «от натурализма к поэтизации» (Руль. 1927. 2 февр.). Н.Кульман отметил «психофизиологический анализ, художественность, неприкрашенный реализм и... юмор, переходящий на иных страницах в настоящую веселость» (В. 1927. 26 мая). Дикс пожалел, что психология героя «лишена надлежащей отчетливости», наверное, потому, «что автор наделил его чертами, свойственными не одному какому-нибудь, а разным возрастам»; при этом отметил «выпуклость и убедительность Шмелева» (Звено. 1927. 13 февр.). *Скиталец* в двух рецензиях восхитился «прежним, певучим, спокойно-красочным языком, сдобренным ласковым, мягким юмором»: «Повесть Шмелева захватывает благодаря ее брызжущей жизненности и тому искреннему пафосу, той звучной и напряженной певучести, той страстности и силе, с которыми она написана» (вырезки из харбинских газет. РГАЛИ. Ф. 484. Оп. 3. Ед. хр. 14). Резко отрицательной была рецензия *Г.Иванова*: «В "Истории любовной" нет ничего, кроме беспокойного, "вертлявого" языка, стремящегося стенографически записывать "жизнь", и, как всякая механическая запись — мертвого во всей своей "живости"» (ПН. 1927. 15 дек.). *Г.Адамович* также назвал вещь «бесконечно-тянущейся», «малоудачной»: «слишком витиевато, слишком узорчато и беспокойно. Каждая фраза говорком». По мнению критика, есть в Шмелеве «какой-то порок, болезнь, препятствующая внутренней свободе, остановившая рост. Однако дарование у него исключительное». И тут же объяснил: «Может быть, самая отличительная черта таланта — это умение заставить простить себе то, что другим не прощается. Бесспорно, шмелевский стиль ни для кого не остался бы безнаказанным: обнаружилась бы надуманность, нарочитость, безнадежно-книжное стремление «уловить самую жизнь»... И была бы невыносимая фальшь. Но Шмелеву сопротивляешься только в первые минуты, а потом веришь» (Звено. 1928. № 6. С. 291). Пример такой веры он сам же и продемонстрировал — в рецензии уже не на журнальную публикацию, а на книгу. Отметив «величайшую точность и правдивость», «прелесть и какую-то намеренную ее «низменность», насмешливость ее и грусть», он замечательно развернул сравнение «Истории любовной» с «Первой любовью» Тургенева: «У Тургенева все более романтично и сдержанно, все более целомудренно и бледно. У Тургенева вообще по сравнению со Шмелевым человек состоит на девять десятых из души, а тело ни на какое внимание к себе не претендует, да никакого значения не имеет... У Шмелева все гораздо проще, гораздо откровеннее, — и потому грубее. Но смена восторга и уныния, нежности и безразличия, отчаяния и счастья, — все то, что каждый человек испытал в шестнадцать лет, когда ему хотелось и стихи писать, и совершить какое-нибудь великое дело, и стать рыцарем, и уйти в монахи, и любить сразу всех женщин мира, и быть до гроба верным "ей", единственной, одной, — все это у Шмелева в высшей степени верно, и оттого, что он подчеркивает значение "физиологии" в этом смятении души, картина становится лишь убедительнее» (ИР. 1929. № 22. С. 11). А.Б-р, проводя то же сравнение, отметил более «сложные» переживания героя Шмелева, из-за противоречия его чувства с окружающей средой (которого не было у Тургенева). Также критик назвал роман «психологическим»: «Автор не просто живописует, — и природа, и вещи у него выявляются как психологические настроения его героя» (В. 1929. 16 мая).

Е.А.Осьминина

«Родное: Про нашу Россию. Воспоминания. Рассказы» (Белград: Русская библиотека, 1931). Последний прижизненный сборник рассказов Шмелева посвящен дореволюционной «нашей России» и состоит из произведений, созданных как в эмиграции, так и на родине. В книгу вошли произведения: «Родное» — Русская газета. 1924. 27 апр., перераб. Перезвоны. 1927. № 35; «Веселый ветер» — В. 1927. 24 апр.; «Росстани» — Слово. 1913. № 1; «Миша» — В. 1928. 27 февр.; «Как мы открывали Пушкина» — В. 1926. 7 июня; «Как я узнавал Толстого» — В. 1927. 8 июня; «Как я стал писателем» — Сегодня. 1929. 29 сент. В трех последних автобиографических рассказах Шмелев за живыми и непритязательными воспоминаниями детства прячет глубокие размышления о русской литературе и культуре вообще.

Критики писали обо всем сборнике, отталкиваясь, как правило, от самой большой, еще дореволюционной вещи — «Росстани». «С проникновенным и убедительным знанием передает он дух той мужицкой России, которая вставала от векового сна к годам предвоенным. Показан ее мощный и мерный рост» (Днепров Р. // В. 1931. 23 июля). «Удивительная вещь, полная звучной мелодии душевности, тепла и благости... "Росстани" насыщены благоуханной поэзией» (Вл.З-ь (Зеелер) // ПН. 1931. 18 авг.). «Речь богатая, ритмичная, иногда словно стих» (Кульман Н. // Россия и славянство. 1931. 22 авг.). «Кульминация в развитии таланта» (Савельев А. // Руль. 1931. 8 окт.). Рассказ «Родное», рукопись которого осталась в России, был заново «прописан» в эмиграции и дал *Г.Адамовичу* отправную точку для многих рассуждений о Шмелеве. Интересно, что в «Иллюстрированной России» критик сравнил «перечень копчушек и груздиков» в восприятии читателей со «знаменитым "каталогом кораблей" у Гомера»: Шмелев "поет", — и даже вещи сами по себе довольно прозаические, у него звучат, как гимны» (1931. № 38. С. 18). В «Современных записках» он нашел другой тон, говоря о «соляночке на сковородочке» в трактире Тестова, которая, по Шмелеву, только и является объяснением «русской шири»: «устоявшийся быт, который хорош только спокойствием, ничем другим — все это сейчас мертво» (1932. № 49. С. 454). В «Иллюстрированной России» Адамович пишет, что книга «дает неподдельную радость людям, находящим горькое наслаждение в воспоминаниях об исчезнувшем: о былой, довоенной, дореволюционной России». В «Современных записках»: «Книга Шмелева ничем не обращена ни к будущему, ни к настоящему. Мотив родины, мотив России, звучит в ней откровенно-провинциально» (там же). Через три года, в связи с хвалебными статьями *И.Ильина* о Шмелеве, Адамович опять вспомнил «безутешные слезы над чудесами тестовской кухни» (ПН. 1935. 9 мая).

Сборник дал повод поговорить о шмелевском видении России. *П.Пильский*: «Его тоска — по Руси... Ив.Шмелев принимает Русь целиком, во всей ее религии и слабости, ее достоинствах и ущербности, во всех ее гримасах, падениях, даже уродстве. Но самым важным и крепким связующим звеном является все-таки слово. Из всего смертного и переменчивого оно, единственное, бессмертно. Для Ив. Шмелева в нем заключена и вся тайна культуры» (Сегодня. 1931. 6 июня). Р.Днепров: «Любовь Шмелева к России не тихая воздыхающая любовь к граду Китежу, это любовь к России действительной, темной, страшной и греховной, древлянской России, которую писатель знает до самых истоков, к стране, вместившей все противоречия, все возможности, впавшей ныне в шаманское дурное радение — мучительная любовь сына к опорочившей себя матери». Н.Кульман: «С детства близкий к народу, выросший среди него и сжившийся с ним, Шмелев никогда не впадает в тот слащаво-сусальный тон, которого так много в нашей народнической литературе. Пильский, подчеркивающий во всех его книгах «надрыв», назвал писателя «великим мучеником, с исхлестанной, испепеленной душой, с разодранным неутешным сердцем». Днепров выделил другое: «Шмелев прекрасный мастер в передаче русской природы, той преизбыточности, чувственности, чем дышит тучная русская земля».

Е.А.Осьминина

«Богомолье» (Белград: Русская библиотека, 1935; 2-е изд. Париж, 1948). Впервые: Россия и славянство. 1930—1931; Отдельная глава — журнал «Для вас». Газетные варианты весьма незначительно отличаются от окончательного текста книги.

Впервые в России: Шмелев И.С. Соч. М., 1989. Т. 2. Жанр «Богомолья» восходит к «хождениям» древнерусской литературы. Описана дорога (Большая Переяславская) богомольцев, предположительно летом 1879, посещение Троице-Сергиевской Лавры, близлежащих святынь: Вифанского монастыря, Черниговского скита и беседа с преподобным Варнавой Гефсимантским (1831—1906). Повествование ведется от лица ребенка и имеет под собой автобиографическую основу. Изображены домочадцы Шмелева: отец Сергей Иванович, приказчик Василь-Василич Косой. Более подробно — сопровождающие ребенка на богомолье: филенщик Михайла Панкратыч Горкин, кучер Антипушка, банщица Домна Панферовна с внучкой Анютой, бараночник Федя. Дорога и ее достопримечательности описаны с большой исторической и географической точностью, излагаются местные церковные предания и жития святых. Разнородные речевые пласты каждого из героев объединены в общем лирическом, поэтическом строе повествования. Первая глава «Богомолья» первоначально предназначалась для «Лета Господня»: оба произведения связаны единством места, времени, рассказчика и могут рассматриваться как дилогия.

Существует несколько свидетельств читательского успеха «Богомолья». *З.Н.Гиппиус* писала Шмелеву: «Непередаваемым благоуханием России исполнена эта книга. Ее могла создать только такая душа, как Ваша, такая глубокая и проникновенная Любовь, как Ваша... Конечно, ее нельзя пересказывать, но отметить ее драгоценность, истинность лика России, который она дает, — для этого я, вероятно, могла бы найти нужные слова» (цит. по письму Шмелева *И.А.Ильину* от 30 марта 1935 // Сорокина О. Московиана. М., 1994. С. 291—292). Сам Шмелев писал: «Я знаю три случая: по словам жены писателя *Зайцева*, очень ревнивой к успехам мужа, — за несколько дней до кончины, *Бальмонт* читал — в какой раз! — "Лето Господне". Его вдова говорила: "Читал вслух, но както по-особенному, ИНАЧЕ, чем обычно". — Обычно-то он всегда скандировал, ДЕЛАННО все читал, свое и чужое. 2-е — *Немирович-Данченко. Василий Иванович* — умер под 90 было, — в день смерти читал "Богомолье". Писал мне раньше, что читал не раз... И 3-е — Митрополит Антоний, в последние дни, перед кончиной, приказывал келейникам читать ему "Богомолье". Иные мне говорили: эти книги мы держим у божницы. Иные так: говея, мы готовимся, читая Ваши — Лето Господне и Богомолье» (письмо Р.Г.Зоммеринг от 2 января 1943 // *Полторацкий*. 238). *А.Амфитеатров* свидетельствовал: «Читая "Богомолье", я плакал от умиления», — писал мне один из значительнейших современных мастеров русского художественного слова. Другой ставит "Богомолье" на равную высоту с "Семейной хроникой" и "Детством Багрова-внука". Третий, писатель, скептик по духу, ироник по мировоззрению, совсем, казалось бы, чуждый Шмелеву, специалист "ума холодных наблюдений" вероятно, *М.Алданов*, умел, однако, "испытать и художественное удовольствие", которое дарует "Богомолье", и проникнуться "глубиною душевности", которою вводит оно своего читателя в "тихий свет вечерний" трогательной, чистое Божье небо отражающей, красоты» (В. 1936. 13 февр.). Литературовед Н.Кульман вписал Шмелева в определенную традицию: «Купеческую среду русский читатель знал почти исключительно по Островскому, она представлялась ему "темным царством" с грубостью нравов, жестоким произволом, лицемерным благочестием, отлично уживавшимся с самой преступной греховностью... Шмелев показал другую сторону купеческого быта, который он отлично знает... Если этот мир не отличался высоким образованием, то был внутренне культурен, нравственно здоров, национально стоек». Кульман нашел в «Богомолье» «больше единства, чем в "Лете Господнем", и язык, который «особенно хорош своей безыскуственной простотой, точностью, ясностью, музыкальностью. Ритм всей книги строго выдержанный, величавый, спокойный, вполне гармонирующий с общим содержанием» (СЗ. 1935. № 57. С. 465—466). *П.Пильский* отметил художественные достоинства книги — «альбома старой Москвы»: писатель «отлично чувствует русский язык»; ласкательные слова и просторечия напоминают стиль «Жития протопопа Аввакума». «Для Шмелева вчерашние дни, вчерашние люди живы, дышат и движутся. Отодвинутые временем, они стали только чище, лучше и осиянней. Они тут и не тут. Шмелев стоит на краю великой бездны,

безнадежно и мечтательно смотрит на другой ее край... Шмелев оживляет мертвецов» (Сегодня. 1935. 14 марта). И.Ильин назвал «Богомолье», как и «Лето Господне», «творением не только художественным, но и исповедническим». Шмелев утверждает, что «русской душе присуща жажда праведности и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину только через идею "Богомолья". «Это ее <России> способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это ее путь к Богу. И в этом открывается ее святость» (В. 1935. 2 мая). Через год инок Алексий (Дехтерев) отметил: «Под кажущейся простотой книги скрывается неисчерпаемая глубина чувств и переживаний. Но они настолько жизненны — здоровой, прочной пряморастущей жизнью, что душа при соприкосновении с ними отдыхает и выпрямляется» (Православная Русь. 1936. 25 янв.). На второе издание книги откликнулся В.Зеелер, назвав ее «душевной, благостной. Она дает Россию такой, какою она была» (РМ. 1949. 2 сент.).

Е.А.Осьминина

«Няня из Москвы» (Париж: Возрождение, 1936). Впервые: СЗ. 1934. № 55-57. Отдельные главы печатались в газетах «Сегодня», «Русский инвалид», «Возрождение», «Россия и славянство». 2-е изд. Париж, 1937. 3-е изд. Париж, 1949. Впервые в России: Шмелев И.С. История любовная. Няня из Москвы. М., 1995. Роман представляет собой сказ от лица русской няни, Дарьи Степановны Синицыной, оказавшейся в эмигрантском Париже. Прототипом героини послужила няня Груша из семейства Ф.Ф.Карпова в Севре, где в 1926—1927 жил Шмелев. Няня рассказывает любовную историю своей барышни, а ныне кинозвезды, Катички Вышгородской и ее жениха, белого полковника, Васички Коврова. Перед читателем возникают картины жизни либеральной московской интеллигенции начала века, затем белый Крым эпохи гражданской войны и смены власти, зарисовки беженской жизни в Константинополе и Париже. Вместе со своей барышней няня посещает Индию и Америку, сама едет во французский католический монастырь. Эта увлекательная история позволяет Шмелеву коснуться любимых тем своей публицистики: вины русской интеллигенции в революции, позиции Европы по отношению к России, взаимоотношения «отцов и детей» в эмиграции. В высшем смысле — Шмелев говорит о гордости и прощении, соответственно: о преодолении и обретении их героями. Книга сочетает в себе черты любовно-психологического, авантюрно-приключенческого, социально-бытового романа — с владением техникой «сказа», несобственно-прямой речи, народных этимологий.

Успех такого произведения у читателей был заранее очевиден. *М.Алданов* писал *А.Амфитеатрову*: «"Няня" Шмелева и мне нравится. Я слышал в его чтении. Читает он превосходно» (письмо 15 февраля 1936 // Минувшее. М.; СПб., 1997. Вып. 22. С. 589). *Г.Адамович* признавал: «Не сомневаюсь, что она книга будет иметь успех, и не спорю, что для успеха есть основания». Но далее заметил: «Над повествованием есть как бы потолок, выше которого оно подняться не может... Есть быт, есть воля, есть зоркость. Но нет творческого взлета над темой» (ПН. 1934. 24 мая). По окончании журнальной публикации Адамович оценил автора мягче: «Он весь в своем ощущении России, ощущении узком, душном, кровном, ревнивом, жадном, но таком органическом, что изменить его невозможно. Притом Шмелев настоящий художник, каким-то чудом торжествующий над лубочно-кустодиевской оболочкой своих писаний и порой оживляющий ее трагическим дыханием» (ПН. 1935. 21 февр.). Однако в рецензии на отдельное издание романа критик вынес весьма нелицеприятный приговор Шмелеву: «Идеал, к которому влечется его творчество, основной образ, заложенный в нем, — узок и реакционен в глубоком смысле этого слова (потому и антиморален)». Далее можно уловить ноты полемики (с *И.Ильиным*?): «Если бы это была просто лирика, навевающая "сон золотой"... то можно было бы провозгласить и "славу безумцу"... Но это утверждение, это идейно-историческая полемика, это противопоставление одного мира другому, это творчество волевое и, как теперь говорится, "целеустремленное". Вот тут-то его внутренняя порочность и обнаруживается. Становится ясно, почему русская литература "опровинциалилась"». Далее Адамович вспоминает А.С.Пушкина и Л.Н.Толстого: «Их ощущение родины тем менее назойли-

во, чем оно было глубже и свободнее, в резком противоречии с декоративным, как бы обворовывающим, умаляющим человека патриотизме шмелевского склада» (ПН. 1936. 30 янв.).

Роман был переведен на немецкий язык (1936). Журнал «Europäische Revue» писал: «Мы полагаем, что после Ф.М.Достоевского в русской — и мировой литературе не было произведения такой силы, глубины и красоты, как "Няня из Москвы" Шмелева» (цит. по письму Шмелева Иву Жантиойму 23 сентября 1937. Музей Шмелева в Алуште). Но после года продажи, «когда вся критика Германии, Швейцарии, Австрии дала в высшей степени хвалебные отзывы», книга в Германии была запрещена «как не отвечающая немецкому духу» (письмо Шмелева Р.Г.Зоммеринг от 19 января 1938 // *Полторацкий*. С. 237). *П.Пильский* обратил внимание на язык няни — москвичи «умели говорить зернисто, кругло, изобретательно», — охарактеризовал «цельность» ее образа: «наивного судьи», «здравого смысла», и перешел от героини — вообще к «тем, кто вынужден был все эти годы искать счастья, странствуя, по землям и краям, — знакомые пути, знакомые судьбы, знакомые встречи... В самом выборе этой темы Шмелев остается верным себе, и тут, как и почти во всех его произведениях, слышен голос скорби, приглушенный протест, неисцелимая всполошенность, вечная непримиримость со своим историческим горем. Тут — нежность к прошлому, горькая наблюдательность и тихие невысказанные надежды» (Сегодня. 1936. 25 янв.). Амфитеатров в трех статьях проанализировал форму романа. Он назвал книгу «диалогическим повествованием» «в очень смелой, трудной, оригинальной форме». Ведь кроме рассказчицы в романе есть и слушательница, Варвара Никитична Медынкина, безмолвный образ которой постепенно «расцвечивается красками, приобретает рельеф, определенность движения и жеста, характер, — живет» (В. 1936. 30 янв.). Амфитеатров выделил два элемента в даровании Шмелева. С одной стороны, он лирик, «идиллик и, как всякий искренний идиллик, душа религиозно-пантеистическая, напитанная созерцательною святостью "Матери пустыни"... Нежно любит он говорить или, скорее, даже петь о людях, живущих с «Христом за пазушкой» и разливающих вокруг себя, — и сознательно по убежденно горячей вере, и бессознательно — силою своего флюидического излучения, — евангельский свет» (В. 1936. 13 февр.). Таковы Илья из «Неупиваемой Чаши», Горкин из «Лета Господня», няня из рассказа «Няня из Москвы». Другая сторона шмелевского таланта проявилась «в переживании чудовищной русской трагедии»: «И тогда из груди писателя вырвались совсем новые звуки, напоминающие вопли ветхозаветных пророков». В описании московской либеральной интеллигенции в «Няне из Москвы» проявилась эта «жестокая ирония», «трагические молнии пророческого гнева». В соединении этих двух элементов — уникальность романа; через него Амфитеатров определяет место Шмелева в истории русской литературы: «Даже изумительно и, в своем роде, чудо, что в четвертом десятилетии XX века, в культурном классе России, — после его вековой борьбы с религией, в формах ли байронического богоборчества, в формах ли воинствующего атеизма, в формах ли даже дезертирства к сатанизму, — могло еще расцвести такое чистое и благоуханное творчество истинно народной веры» (В. 1936. 14 февр.).

Е.А.Осьминина

«Старый Валаам» (Владимирова: книгопечатня преп. Иова Почаевского, 1938). Некоторые главы печатались в «Возрождении» и в «Православной Руси». В 1935 *Б.Зайцев*, бывший на Валааме, прислал Шмелеву экземпляр его юношеской книги «На скалах Валаама» (1897). Шмелев поблагодарил: «Хотел бы, перед недалеким концом, окинуть взором беглым все, на что молодые глаза смотрели безмятежно, юные глаза... Сколько было после!.. И — для чего пережито?! Нет, лучше, пожалуй, и не «окидывать» — взроешь душу» (РГАЛИ. Ф. 1623. Оп. 2. Ед. хр. 7). Однако в феврале 1936 он начал писать очерки для газеты «Православная Русь», по канве своей юношеской книги. «Старый Валаам» — воспоминание о поездке сорокалетней давности (лето 1895) на острова Коневец и Валаам, предпринятой молодоженами Шмелевыми в качестве свадебного путешествия. Книга — взгляд через череду лет, оценка и себя юного, прежнего, и своих заблуждений, увлечений социализмом, позитивизмом. Жанр «путевых очерков» размывает-

ся: здесь меньше описаний, но больше размышлений, в том числе и о монашеском подвиге, его особенностях, смысле, значении для России.

Л.Г.(*Гомолицкий*) сравнил раннюю и позднюю книги: «По-новому теперь видит Шмелев этот мир. Тогда, пропитанный "безбожными" знаниями студент был полон своего превосходства над темными монахами, но пример их жизни, нашедшей в религии разрешение всех социальных вопросов, благость обители, распространяющаяся на природу (звери не боятся человека и служат ему), — бессознательно сохранился в его душе и дал начало всему творческому, писательскому подвигу» (Меч. 1938. 7 авг.). Об этом же написал и *П.Пильский*: «Дух обители, ее обычаи, панорама, жизнь, строгости остались теми же, и их давних, эта книга Шмелева не перекрашивает. Но сейчас они представляются ему по-иному, и прежние тексты прерываются новыми вставками, новыми признаниями — не рвется только благодатная нить, связывающая настоящее с прошлым: во всех шмелевских исповедных прояснениях реет тот же дух преданности и молитвенного восхищения». Также книга «незримо и явно связана со всеми последними произведениями Шмелева, с его "Летом Господним", с "Богомольем", "Путями Небесными" — разбуженные настроения потрясенной и уверовавшей без колебания и сомнений души» (Сегодня. 1938. 12 февр.).

Е.А.Осьминина

«Лето Господне» (Париж: YMCA-Press, 1948). Впервые в газетах «Возрождение», «Руль», «Россия и славянство», «Сегодня», «Парижский вестник», 1928—1943. Газетные варианты несколько отличаются от окончательного текста книги. Первая часть «Лето Господне: Праздники» выходила отдельно (Белград: Русская библиотека, 1933). Впервые в России: М., 1988. Автобиографический роман; речь ведется от лица семилетнего мальчика, иногда в повествование вплетается голос взрослого рассказчика. Описаны предположительно два с половиной года: в первой части с марта 1878 по февраль — март 1879, во второй и третьей — с 10 марта 1879 по 10 октября 1880 (даты по старому стилю). За это время заболел и умер отец писателя. Семья Шмелева, его домашние, все эти драматические события — имеют под собой реальную жизненную основу. Главные действующие лица романа — не только отец, купец-подрядчик, Сергей Иванович, но и приказчик Василь-Василич Косой и старый филенщик Михайла Панкратыч Горкин. Мальчик-рассказчик большую часть времени проводит с последним, на родном дворе (Б.Калужская, 15—17), среди мастеровых. Шмелев описал разнородную замоскворецкую среду, рисуя пестрые картины быта и нравов, точные, яркие и предметные. Однако композиционно строят роман не будни, а праздники. Отдельные главы названы по шести двунадесятым праздникам и Пасхе. Шмелев очертил годовой Богослужебный круг (начиная с Великого поста). Описал церковные службы, постные и праздничные, утварь и убранство храма; процитировал множество отрывков из тропарей, стихир, кондаков, канонов, псалмов. Изобразил благочестивые обычаи мирян; познакомил читателя со Священным Писанием и Преданием (герои читают и пересказывают Библию и жития святых). Ребенок получает основы православной веры, происходит становление его души (в котором смерть отца оказывается завершающим испытанием) — на фоне широкой картины народной православной жизни Москвы, которая воспринимается как сердце России. Автобиографический роман вырастает в «русскую эпопею» (так Шмелев назвал свою книгу в письме Р.Г.Зоммеринг от 10 октября 1946 // *Полторацкий*. С. 238).

«Лето Господне. Праздники» было сразу высоко оценено критикой. «Последние новости» (В.Зеелер) определили: «Надо быть большим художником слова, чтобы без усилий, без напряжений ввести читателя в эту прошлую жизнь, в которой сразу все становится понятным, ясным и, главное, чем-то своим, близким. Конечно, достигается это двумя постоянными свойствами творчества Шмелева — искренностью и правдивостью, отсюда и полная жизненность изображаемого» (1933. 21 сент.). «Современные записки» (*К.Мочульский*) писали о том же: «Не реконструкция прошлого (с неизбежным искривлением перспективы), а вторичное переживание в полноте и цельности». Критик подчеркнул «церковный уклад жизни» шмелевских героев: «Все — вокруг церковных стен... Ритм жизни, смена труда и отдыха, постных стояний и праздничных

гуляний, истового благочестия и бесшабашной удали, — дыхание и душа московской недавней старины, — в ее религиозном сознании» (1933. № 52. С. 458—459). «Россия и славянство» предоставило свои страницы другу Шмелева, литературоведу Н.Кульману. Он отметил внутреннее родство книги с «Детскими годами Багрова внука» С.Аксакова и «Детством» Л.Толстого и их отличие: Шмелев описывает Русь не дворянскую и крепостную, а купеческую и свободную; «необыкновенную художественную тонкость Шмелева в изображении детской психологии». Сказал о шмелевском «богатстве народной речи, блеске народного остроумия, поговорках, прибаутках. Вот уже где действительно чувствуется "великий, свободный и могучий" русский язык». Интересно, что, разбирая образ Горкина, Кульман выделил его знание «бесконечного количества апокрифических сказаний»: «Он печется о древнем благочестии, любит Божьи слова, заповеди предков, блюдет, знает все праздники, и все, что с ними, по народным преданиям, связано» (1933. 1 июня).

Рижские газеты подчеркнули характер именно «народной религии» у шмелевских героев. *П.Пильский* писал: «Не укрыто ничего, — ни темноты, ни суеверия... Стихии небесного и земного сблизились в самом чувствовании, мирно укладывались в слабых сердцах. А потому можно было позволить себе и соблазн, и прегрешения... Эта вера русского человека в свою конечную НЕНАКАЗУЕМОСТЬ звучит в книге Шмелева...» Важны и выводы, и образ, использованный критиком: «Сейчас, отодвинутая вдаль, переполошенная и перекопанная, русская жизнь и русская душа освещаются приглушенным светом... тают в сумеречности последнего заката, и от этого становится еще ближе, лиричней и трогательней «Лето Господне» — надгробный белый памятник, поставленный на родной могиле» (Сегодня. 1933. 21 янв.). С.Яблоновский назвал книгу Шмелева «волшебным зеркалом», которое отражает «в такой правде, красоте, глубине и чистоте нашу родную, нами покинутую Россию». Что же отражает? «Все пропитано религией. Но ведь и религия людей, окружающих ребенка, — наивная, скорее не вера, а суеверие... Религия их — смесь христианства с язычеством, двоеверие, предрассудки, но каким чудесным светом наполняет она души всех этих людей и растущего среди них мальчика» (Слово. 1933. № 11). «Возрождение» в эти годы опубликовало несколько статей *И.Ильина*, мнение которого сам писатель ставил чрезвычайно высоко. В первых двух Ильин описал «художественный акт» и особенности поэтики Шмелева вообще (1933. 28 июля, 4 авг.), а в третьей — более подробном разборе «Лета Господня» — можно почувствовать определенную полемику с вышецитированными критиками. Во всяком случае, Ильин несколько раз подчеркнул: «Шмелев показывает нам православную Русь». И оригинальность писателя в том, что «с тех пор как существует русская литература, впервые художник показал эту чудесную встречу — мироосвящающего православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой... Лирическая поэма об этой чудной встрече разрастается, захватывает весь быт взрослого народа и превращается в эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия». Ильин перечисляет то, что «воспринимает эта детская душа»: «Прежде всего — некое обновление... Все освящается и очищается от молитвы... Исчезает страшное — и начинается радость... Так отверзаются духовные очи ребенка, — и он видит Бога; и мир видит по-новому; и себя и свой народ он начинает разуметь священно». В выводе Ильина о «нашей национальной судьбе» — тоже чувствуется если не полемика, то диалог: «Нет, это было не "давно": это вечное, это навеки так; ибо жива Россия. И в сердце нашем мы должны слышать это всегда. И не "сны" это, уцелевшие в обрывках; а сама духовная, благодатная ткань православной Руси» (1935. 18 апр.; также в кн.: Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959). Архиепископ Серафим дал краткие характеристики шмелевским героям (в том числе и Горкину — «угоднику Божьему в миру») и обобщил: «Дал Господь Шмелеву продолжать дело заветное Пушкина, Гоголя, Достоевского — показать смиренно-сокровенную православную Русь, душу русскую, Божиим крестом запечатленную» (Православная Русь. 1937. 20 мая). *Ив.Тхоржевский* писал: «В лучшей книге Шмелева, "Лето Господне", встают один за другим пестрые, русские праздники. Описаны они не "реалистом"; Шмелев — почвенник-фантазер. Многое выходит у него хоро-

шо: талантливо, ярко, искренне: но один лишний, безудержный размах кисти, — и бытовая шмелевская живопись оборачивается кричащим патриотическим лубком» (Тхоржевский И. История русской литературы. Париж, 1946. С. 536).

Е.А.Осьминина

«Пути небесные» (Париж: Возрождение, 1948). Впервые в газетах «Сегодня», «Возрождение», 1936—1937. Первый том выходил отдельно — Париж: Возрождение, 1937. Впервые в России: Пути небесные. Избранные произведения. М., 1991. Роман переведен на французский (1946) и немецкий (1965) языки. Исторический роман, в основе которого лежит подлинная история В.А.Вейденгаммера (1843—1916), дяди жены писателя: его любовь к девице Дарье (в жизни — Дане), похищение ее из монастыря и их совместная жизнь в Москве и провинции. Герои названы своими именами, ситуации и обстоятельства их жизни слегка изменены. Из других реальных исторических лиц названы: преподобный Варнава Гефсиманский, преподобный Амвросий Оптинский. Внутренний сюжет романа — путь разочарованного интеллигента к вере, через испытания и вразумления, потери и обретения, в которых герои через много лет прозревают ПЛАН, «руку ведущую». Названия глав, лексика, общий строй произведения показывают, что Шмелев ориентировался на жанры «жития», «поучения» и даже «проповеди». Вместе с тем история героев разворачивается на красочном фоне московской жизни 70-х: показана интеллигенция, монахини Страстного монастыря, высший свет, военные круги. Действие, по контрасту, происходит то в келье монастыря, то в загородном ресторане, то на берегах, то в метельном буране, то в публичном доме... Во втором томе описывается мирная провинциальная помещичья жизнь. Многие мотивы, сцены, ситуации заставляют вспомнить классические произведения русской литературы — на которые сознательно ориентировался Шмелев. В письмах он прочерчивал генеалогию своей героини Дариньки от Лизы Калитиной, Аглаи Епанчиной, Мисюсь; по поводу замысла говорил: «Все более или менее значительные русские романы до известной степени причастны вере, у всех крупных русских писателей можно найти более или менее ясно выраженное намерение создать религиозно обоснованный роман. Однако никто еще его не создал... Быть может, и мне не удастся...» (Дакварт-Баркер В. // В. 1954. № 36. С. 167). Роман остался неоконченным. «Пути небесные» — попытка создания «духовного романа», в соединении «религиозного» содержания со «светской» художественной формой.

Первым на «Пути небесные» откликнулся *П.Пильский*. Он представил роман читателям: «Одних увлекут и зажгут прекрасно написанные картины веселого московского разгула, ночей у Яра, цыганских песен, блистанья театральных огней, любовных волнений, метельной жизни метельного мира. Другие задумаются — есть над чем. Роман написан очень религиозным человеком». Главная шмелевская идея, по Пильскому, — «предопределенность»: «Он верит в предначертанность человеческих судеб. Бессознательно, не отдавая себе отчета, не ведая конечной цели, не угадывая смысла своих дней, мы выполняем на земле некий план, вычерчиваем в нем неясную для нас линию, проходим как бы неожиданные и даже бессмысленные пути, но все находит свое объяснение и оправдание в мысли и общем мировом плане, в божественном соизволении и Промысле» (Сегодня. 1937. 23 янв.). Пильский назвал героиню Шмелева «безгрешной грешницей», *А.Амфитеатров* — «святой простотой» и даже «юродивою» в глазах не согретого пламенем веры, скептического света», а героя — «москвичом в Фаустовой мантии». Он проследил сходство романа с книгой И.В.Гете: в завязке, ситуации с героиней, отдельных сценах. Вместе с тем критик отметил «смелую оригинальность» Шмелева — в «сочетании глубоко важного содержимого с наивностью содержащего». Вывод критика: «Написать большой психологический роман, да еще полуисторический, из уже давней эпохи, в наши зарубежные дни — подвиг. Написать его так, чтобы он современного читателя, избалованного беллетристикою детективною и утопическою, интересовал, увлекал, волновал, — два подвига. Написать его смелою проповедью, решительно идущей вразрез с господствующими материалистическими тенденциями века, — тройной подвиг. И.С.Шмелев эти три подвига совершил» (В. 1937. 20 марта). *Г.Адамович* в рецензии на «Пути небесные» попытался

найти «ключ» к Шмелеву. Повторив свое утверждение о «глубокой реакционности» писателя, он нашел этому объяснение в шмелевском религиозном чувстве: «Оно густо окрашено в условно-национальные тона, тесно связано с известным житейским укладом, с известным бытовым строем, и гибель оболочки оказывается в конце концов для Шмелева значительнее, нежели нетленность сущности. Смерть доминирует, и взгляд обращен назад, к воспоминаниям». Герои романа «не могли бы существовать теперь, — и потому Шмелев отодвигает их на полвека назад». Также критик отметил «антиевропеизм» романа: «Только в России все это и могло произойти!» (ПН. 1937. 13 мая).

Е.А.Осьминина

ШТЕЙГЕР Анатолий Сергеевич (1907—1944)

«Этот день: Стихи 1927—28» (Париж: Е.Сияльская, 1928) — первая, во многом ученическая, книга Штейгера, включающая в себя 19 стихотворений. Эпиграфом к сборнику автор избрал строки *Г.Иванова* «Если новая жизнь, о душа...», что сразу отсылает читателя к одному из литературных учителей поэта. Весьма заметно прослеживается также влияние И.Анненского («Царское село»), А.Ахматовой («Не надо сердцу старых скреп...») и М.Кузмина («Миниатюры Изабэ...», «На блеклом шелке медальоны...», «За белым домом сонный сад...»). Основные темы сборника — осень, умирание, грусть, усталость, обреченность эмигранта: «Мне суждено на чинном Pére Lachaise / Глядеть в чужое палевое небо» (с. 18). Одно из декларативных для поэта стихотворений — «Памяти изменчивой не верьте...»: «Только быстрой нежности мгновенья / Опьяняют благостней вина. / Ей одной, изверившийся, — верю» (с. 15). Ряд стихотворений книги относится к жанру пейзажной лирики.

Сложившееся к выходу книги (по отдельным публикациям в периодике) мнение о Штейгере как о поэте было довольно скептическим. Авторы отмечали слабость, вялость, несвободу от традиции, «ученичество» его поэзии. Общее мнение можно было бы свести к формуле «не холоден и не горяч». *М.Цветаева* писала ему даже после выхода третьего, признанного удачным, сборника: «Почему Ваши письма настолько лучше Ваших стихов? Почему в письмах Вы богатый (сильный), а в стихах — бедный. Точно Вы нарочно изгоняете из своих стихов всего себя, все свое своеобразие — хотя бы своей беды, чтобы дать вообще — беду, общую беду: бедность... Вам в стихах еще надо дорасти до себя — живого, который и старше, и глубже, и ярче, и жарче того» (Опыты. 1955. № 5. С. 56—57). Г.С. (вероятно, *Г.Струве*) оценил «недурное владение техникой» и отметил молодость автора, вследствие чего стихи его не всегда экономны, а их звук — «подчас еще неуверенный, срывающийся» (Россия и славянство. 1929. 2 февр.). Однако, удостоив поэта скупой похвалы, критик заметил характерные индивидуальные особенности его творчества, в полной мере проявившиеся позднее, в частности, «проникающее... настроение осенней горькой умудренности». По его мнению, «осень, томление, сочетание тоски и веры... основные мотивы Штейгера. Эти лирические мотивы и некоторые описания, в которых ландшафт внешний как бы соответствует внутреннему, душевному, наиболее удаются ему». *Г.Адамович* в рецензии на «Этот день» за «типично-юношескими» стихами заметил потенциальные возможности поэта: «Они в сущности еще "не написаны" и приятна в них лишь мелодия, явственно слышимая сквозь совершенно не запоминающиеся, общепоэтические слова. Штейгер внушает надежду. ...У него есть основания писать стихи, есть то, что называется "лирическим содержанием" — он только еще не в силах его выразить» (СЗ. 1939. № 38. С. 525). Адамович отметил влияние *З.Гиппиус* и Г.Иванова, выразив надежду на то, что со временем Штейгер может стать поэтом.

А.А.Аксенова

«Эта жизнь: Стихи. Книга вторая» (Париж: Б.и., 1931). Во второй книге Штейгер не изменил творческой манеры, добавив к теме осеннего увядания тоску по душевной культуре прошедших времен и элегической, выдуманной любви. Общая тенденция критических оценок, прослеживавшаяся еще в откликах на первую книгу, сводилась к восприятию Штейгера как милого и культурного, но вторичного стихотворца. В рецензиях, посвященных сборнику «Неблагодарность», о первых двух его

книгах сходным образом высказались *В.Ходасевич* и *Г.Адамович*. Адамович, оговорив, что имя поэта было известно лишь довольно узкому кругу, высказался о предыдущем творчестве: «Он писал "милые" стихи, похожие на салонные безделушки, отточенные, забавные, остроумные. Но и только» (ПН. 1936. 30 апр.). Ходасевич объяснил свое молчание по поводу первых сборников тем, что «не хотел заниматься предсказаниями: дарование Штейгера было в них заметно, но оно казалось мне слишком анемичным» (В. 1936. 28 мая). Б.С. (возможно, *Бронислав Сосинский*) воспринял второй сборник поэта как «пробный камень», упомянув о вероятности «развития его поэзии». В оценке же стихов он не расходился с традиционным мнением критиков: «Не лишенный музыкального слуха и ощущения "своего" ритма, Штейгер подчинен сковывающей его, "классической" традиции... Не новатор в формальном отношении, не нов А.Штейгер и в своем идейном багаже» (Воля России. 1931. № 10-12. С. 799). Чуть более доброжелательно оценил второй сборник А.Засекин. Соотнося «тихую грусть поэта» с чувствительностью восемнадцатого века, он отметил родственность Штейгеру мира барокко — «надменного и бессильного». Вера в Бога помогла Штейгеру не переступить грани отчаяния, но «между "иной" и "этой жизнью" в воображении поэта простирается тонкое облачко, дивно-печальное» (В. 1932. 14 янв.). Критик отметил отсутствие у Штейгера страха перед явными штампами, «стертыми пятаками» и неясность его поэтического лика. В качестве выхода он видел работу над стихом: «взрослеющему поэту мы напомним совет Фета: "Стихотворение подобно творогу: жми его, пока не вытечет вся вода". И все же Засекин указал на несомненные достоинства сборника: «Среди стихов его, еще неискусных и часто бледных, мы находим музыкальные и ясные строфы, озаренные все той же грустью... У Штейгера есть то, чего недостает многим его сверстникам — душевная культура. *Н.Оцуп* в обзорной статье не удостоил Штейгера звания поэта: «В его стихах и вкус, и знание ремесла, и память о чужой поэзии, и беспомощность — трудно сказать, чего в них больше. Есть даже след того, что называют личностью поэта» (Числа. 1932. № 6. С. 140).

А.А.Аксенова

«Неблагодарность: Стихи» (Париж: Числа, 1936) — последний прижизненный, третий по счету сборник, состоящий из коротких, преимущественно шести- и восмистрочных стихотворений; по определению *Ходасевича*, это — «как бы отрывки из дневника или даже заметки, вырванные из записной книжки, очень интимные... как бы написанные для себя или сказанные себе самому очень тихим голосом» (В. 1936. 28 мая). В сборнике много стихов о любви и смерти, но, несмотря на столь традиционную тематику, их нельзя назвать банальными благодаря индивидуальной интонации поэта и присущей ему ироничной афористичности. Штейгер скуп в изобразительных средствах, с лихвой окупая это сжатой в пружину энергией стиха. За кажущейся сухостью образов скрываются тончайшие переживания и хрупкий внутренний мир поэта, в силу своей ориентации обреченного на любовное одиночество. Любовь у него связана с невозможностью ее реализации, доверчивостью и ложью, надеждой и разлукой, и на всем лежит горький привкус обреченности. *Г.Адамович* считал выход третьего сборника переломным моментом в творческой жизни Штейгера, после которого поэт должен был стать знаменитым. «Он подлинный поэт — не может быть сомнений» (ПН. 1936. 30 апр.). Рецензент обратил внимание на абсолютную честность и скромность стихов Штейгера, на отсутствие позы и притворства. Сам будучи не только весьма строгим критиком, но и тонким поэтом, он восторгался находками Штейгера: «Пленяет то, что он в каждом стихотворении находит два-три слова, дветри интонации такой безошибочной, пронзительной правдивости, что почти сбывается мечта Фета о "разговоре сердец". Адамович отметил подверженность поэта влияниям: «Анненский, воспринятый скорее всего через Ахматову» (ср.: «Если бы мне показали стихи А.Штейгера без подписи автора, я бы принял их за стихи Анненского» (*Бицилли П.* // СЗ. 1936. № 60. С. 463). См. также статью *Л.Червинской*, где генеалогия поэзии Штейгера возводится к Анненскому, Ахматовой и *Г.Иванову* (Круг. 1936. № 1. С. 182). Критик отметил умение Штейгера писать «не кровью, нет, но каким-то неведомым составом, от

которого как будто сохнет во рту и не хватает воздуха», экономность творческих методов Штейгера, его нежелание идти по новаторскому пути и готовность довольствоваться малыми формами и традиционными приемами. Даже ранее вызывавшая раздражение «игрушечность» его стихов теперь была поставлена поэту в заслугу. Адамович заметил, что прерывистость речи, «будто впопыхах написанные строчки — не условно поэтическая речь, а настоящие слова», и процитировал несколько коротеньких стихотворений Штейгера, словно приглашая читателя насладиться вместе с ним. В рецензии он упомянул появившуюся несколькими днями ранее статью о *А.П.Ладинском* Ю.Сазоновой, сказавшей «мимоходом несколько прекрасных, справедливых слов о Штейгере». Как и Адамович, Сазонова обратила внимание на завораживающее воздействие стихов поэта: «Короткая строчка, точно тихий настойчивый зов с белой страницы, приковала на месте» (ПН. 1936. 25 апр.). Штейгер выпустил книгу, будучи уже тяжело больным туберкулезом, что и предлагалось узнать читателю: «Анатолий Штейгер... ищет исхода из одиночества санаторской комнаты в быстрых, живых строчках, точно схватывающих и передающих его мимолетные настроения. Обрывки воспоминаний о любви и встречах... упрямая неотвязчивая мысль о болезни». Ю.Сазонова отметила странное переплетение тем одиночества, болезни, и при этом «напоенности» жизнью. 10 мая 1936 под названием «Неблагонадежность» поместил свою рецензию в газете «Бодрость!» К.Е. — В. (Кирилл Елита-Вильчковскй). Автор недоумевал, почему для Адамовича сборник Штейгера стал «открытием»; в отличие от остальных критиков, он считал не менее удачными и предыдущие стихи Штейгера: «Неблагодарность» — лишь подтверждение того, что можно было предвидеть... «Сорван голос», — пишет Штейгер. — Это, конечно, неверно. Голос найден. Голос поставлен — небольшой, может быть, но редкой чистоты». Автор заметил, что для доброжелательно следивших за творчеством поэта читателей мотивы нового сборника были предугаданы в предыдущих стихах. Высказав наблюдение, что книга Штейгера не актуальная и не созвучна с настоящим, критик отметил, что само ее появление разбило убеждение тех, кто считал примитивизм «фатальной неизбежностью» молодой эмигрантской поэзии. Ходасевич отметил «несомненный сильный бросок вперед» по сравнению с первыми двумя сборниками (В. 1936. 28 мая). В отличие от других критиков, Ходасевич искал генетический источник стихов Штейгера не в русской поэзии, а в прозаических записях В.В.Розанова — в «Уединенном» и в «Опавших листьях». Он утверждал, что такого рода стихотворения сталкивают автора с трудностями: «Тут нужна большая внутренняя сосредоточенность, нужна законченность чувства и мысли, которые приходится выразить чрезвычайно обдуманно и в то же время как будто небрежно. Нужна... та кажущаяся непроизводительность, которая в поэзии дается только напряженным и сознательным трудом. Всего же более здесь потребно безошибочное чувство меры и изящества». *М.Цетлин*, отметил импрессионизм «внешних мазков» и переполненность поэзии Штейгера «сдержанной, но пронзительной болью» (ср.: «Источник поэзии Штейгера — боль» — Адамович Г. // Опыты. 1956. № 7. С. 27) и подвел своеобразное резюме: «Критика единодушно и очень благоприятно встретила эту небольшую книгу... Критики отметили и "влияние" на молодого поэта. Но есть ли тут Анненский, воспринятый через Ахматову, или Розанов (воспринятый через Г.Адамовича?), — все же книжка его своеобразна и неподражательна: Штейгер беднее и проще Анненского, непосредственнее и прямее» (СЗ. 1936. № 62. С. 439). Связывали Штейгера с Адамовичем и личные отношения; все это было отягощено их гомосексуальностью. Можно говорить также о некотором поэтическом влиянии Адамовича на Штейгера. *Ю.Иваск* в статье об эмигрантской поэзии писал о том, что Адамович являлся неким «законодателем» на Монпарнасе, не позволяя поэтам «оторваться» от земли и поверить в себя. «Глубже всего надышались этим воздухом покойный Штейгер и Лидия Червинская... Он был, по словам Адамовича, — "подстреленная птица"... Его лучшие стихотворения (обычно в пять-шесть строк) закончены, совершенны. В них горечь, неблагодарность (так он назвал один свой сборник стихов)... Как будто никакого просвета для него не было. Но каждая его лирическая миниатюра оду-

шевлена именно надеждой на какую-то нечаянную радость» (НЖ. 1950. № 23. С. 198). Червинская посвятила сборнику положительную рецензию. Затронув популярную в то время тему гибели искусства, она дала собственную оценку подхода к книге — с чувством, что где-то «как бы разбилась огромная, драгоценная ваза, и вот эти осколки большой настоящей поэзии находишь то тут, то там, всегда с радостью, смущением, благодарностью» (Круг. 1936. № 1. С. 181). По мнению автора, третья книга Штейгера являлась именно такой находкой, в отличие от первых двух сборников, в которых отсутствовали «скромность» и «грустная страстность», «отличавшие «Неблагодарность». Отметив налет «метафизической гнили» в «поэтической психике» Штейгера, Червинская заключила, что «гниль» эта не достигает глубинных слоев стихотворения; благодаря ей лишь рождаются «непогрешимый вкус и слух и легкая, талантливая неподчеркнутая манера» (там же). По наблюдению Червинской, Штейгер был тесно связан с парижскими поэтами, жившими нереальной и отрешенной внутренней жизнью; отсюда — и частое «мы» и «нас» у поэта, проговаривавшего как бы «за всех»; с этим связана его повышенная «задеваемость», придававшая эмоциональную окраску даже незначительным деталям, делавшая из них конкретный повод для написания очередного стихотворения: «Штейгер очень талантлив, потому что убедителен — сквозь всю недоговоренность и капризность» (Там же. С. 182). *Ю.Т<ерапиано>* писал: «Уже в третьей своей книге... он находит вполне самостоятельные приемы, свои собственные, ему лишь одному присущие интонации» (НРС. 1950. 30 апр.). Е.Базилевская нашла определение стихам Штейгера: «Это поэтические афоризмы. При предельной сжатости и простоте в них заключена редкая убедительность и сила» (Новь. 1935. № 8. С. 197).

А.А.Аксенова

«Дважды два четыре: Стихи 1926—1939» (Париж: Рифма, 1950; Нью-Йорк, 1982, биографическая заметка *А.Головиной*, предисловие *Ю.Иваска*) — сборник, содержащий избранные стихи Штейгера, подготовлен им самим, но выпущен посмертно. Он состоит из 19 отдельных стихотворений, цикла «Дружба» (15 стихотворений, часть из них — о безнадежной любви, а стихотворение «60-е годы» посвящено *М.И.Цветаевой*, с которой Штейгер состоял в переписке. Серия «Кладбище» внутри цикла состоит из 8 четырехстрочных кладбищенских зарисовок, расширяющих тему кладбища до образа мира, в котором живет человек. В цикле «Свадьба», состоящем из 33 стихотворений, говорится о свадьбе бывшего возлюбленного, об обманутых ожиданиях, безнадежной любви и скорой смерти. Завершает книгу цикл «Бессарабия» из 16 стихотворений — пейзажные зарисовки, словно примиряющие человека с тем, что его ждет после смерти. Наиболее излюбленное критиками стихотворение сборника является довольно характерным для трагически-романтического мироощущения Штейгера: «У нас не спросят: вы грешили? / Нас спросят лишь: любили ль вы? / Не поднимая головы, / Мы скажем горько: — Да, увы, / Любили... как еще любили!..». В предисловии ко второму изданию Иваск писал: «Штейгер мог бы повторить слова Розанова в последней записи «Уединенного»: «Никакой человек не достоин похвалы. Каждый человек достоин жалости». ...У Штейгера острая, хотя и бессильная жалость, без опоры в вере, да еще с иронией» (с. 9). Критики отозвались на книгу с сочувствием, обостренным, в частности, трагической смертью поэта. *Ю.Т<ерапиано>* отметил, что в поэзии Штейгера, характерной для парижской ноты», присутствует главное для критика — собственный голос: «Он принадлежит к типу поэтов с "коротким дыханием", диапазон его не широк, но голос его на редкость чистый и подлинный. Штейгер сдержан, точен, глубок и правдив» (НРС. 1950. 30 апр.). Автор писал о внутренней убедительности и сдержанности стихов Штейгера. «Его прием отступлений, его манера — порой вдруг, как бы на полуслове, обрывать строку — когда он чувствует, что говорить дальше было бы претенциозно или внутренне нецеломудренно, составляют особый его признак». Полное и безоговорочное признание пришло к Штейгеру после смерти. Иваск назвал его «лучшим поэтом того эмигрантского поколения, для которого Россия — это только детство и отрочество» (НЖ. 1951. № 25. С. 299). Иваск отметил основы его поэзии и жизни: «Болезнь, нужда, скитания, жалость к дру-

гим и самому себе, обида и изредка — короткая радость дружбы, легкое восхищение и какой-то проблеск надежды» (с. 300). Автор говорил о неумении Штейгера жить, об обращении вместо этого к поэзии, не обещающей рая, но напоминающей его, о доверии поэта к любви и о его детской беспомощности, беззащитности и обиде, хотя при этом «Штейгер, заблудившийся ребенок, в творчестве своем неожиданно обнаружил также ту скромную сдержанность светского человека, который считает недостойным для себя высказывать чрезмерное волнение, стонать или говорить неясно. Поэтому его стихи, при всей их интимности, сдержанны и закончены» (с. 301). В ранее опубликованной статье Иваск писал о Штейгере «с его детски-беспомощной обидой на жизнь (однако именно эта детская обида заставляет нас любить штейгеровские стихи, доверяться его поэзии» (НЖ. 1950. № 23. С. 198). *Г.Иванов* отозвался о сборнике восторженно. Сообщив, что молодым поэтам было бы чему поучиться у Штейгера, он писал: «Стихи Штейгера — прекрасная иллюстрация к фразе: "Мой стакан не велик, но я пью из своего стакана"... Каждое стихотворение Штейгера — маленький шедевр вкуса, тонкости, чутья, доведенного до совершенства умения полностью использовать свои выигрышные стороны, искусно миновав слабые... Штейгер создал законченные произведения искусства» (В. 1950. № 10. С. 180). *Г.Адамович* высказался еще более определенно: «Поэзия у него не столько во всем стихотворении, сколько в одной строчке, даже иногда в одном слове. ...За некоторые штейгеровские строчки иные поэты могли бы тоже без убытка отдать все свои сборники» (Опыты. 1956. № 7. С. 28).

А.А.Аксенова

Э

ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич (1891—1967)

«Лик войны (во Франции)» (София: Российско-болгарское книгоиздательство, 1920). Обложка Вл. Маккавейского; 2-е изд. Берлин: Геликон, 1923. Обложка Н.Альтмана).

Книга написана в Киеве в 1919 до прихода красных на основе очерков о первой мировой войне, которые Эренбург писал во Франции в 1915—1916, будучи корреспондентом на франко-германском фронте, для газет «Утро России» (Москва) и «Биржевые ведомости» (Петроград). Книга готовилась к изданию в Киеве. 24 февраля 1919 Эренбург писал в Москву поэтессе В.Меркурьевой: «Заканчиваю книгу о войне. «Лик войны» — не то впечатление, не то вымысел, поэзия, психология и прочее» (Минувшее. М.; СПб., 1997. № 22. С. 308). Видимо, рукопись книги была вывезена П.П.Сувчинским, который осенью 1919 создал в Софии русское издательство. 19 декабря 1920 газета «Россия» (София) сообщила о выходе книги. В послесловии ко 2-му изданию Эренбург писал: «Я пересмотрел эту книгу и выкинул из нее несколько записей, носивших случайный, почти газетный характер. Я также переделал десяток фраз, продиктованных различными минутными пристрастиями и далеких от истины. В 1919 г. я был как бы еще на фронте. Я сохранил это ощущение современника, я только вытряхнул неизбежный сор, то есть все то, что относится к послужному списку войны, а не к ее сокровенной биографии».

«Лик войны» имел большую прессу. «Это одна из немногих книг о войне так просто по-человечески говорящая об огненных кругах смерти и о древнем сердце жизни» (Поэт о войне // Руль. 1921. 3 апр.). Критика оценила показанную автором особенность войны XX в.: «Война отшумела, перепаханы могилы, на них колосится рожь, но когда читаешь книгу Ильи Эренбурга, ясно видишь, что война длится... До странного спокойно и ясно автор показывает войну, как художник рисует ее во всех ее ликах. Современная война рисуется автору "хорошо оборудованным заводом для истребления человечества"... Большую книгу написал Илья Эренбург! Так она странно волнует, трогает. Ее можно читать несколько раз, открывая все новые страницы, новые штрихи... Книга о войне — это значит книга о смерти... Но книга Эренбурга — это книга жизни... У автора зоркий наблюдательный глаз, он умеет смотреть и умеет видеть, сравнения его образны и выпуклы... У французской литературы о войне последних лет есть Барбюс. С радостью и гордостью надо сказать, что и у нас есть Илья Эренбург, автор большой талантливой книги» (Белозерская Л. Большая книга // ПН. 1921. 19 апр.).

Рассматривая книгу Эренбурга в ряду книг о мировой войне других авторов, критика подчеркивала ее особенности: «К войне каждый подходит по-своему. Одни оправдывают ее как Ропшин, другие поносят, как Барбюс, *Алексей Толстой* в последнем романе своем рисует ее натуралистически, Эренбург пишет о ее многоликости... Его интересуют контрасты, светотени. И как парадоксальны, как неожиданны порой его выводы. Фронтовики милосердны, а сестры милосердия жестоки... Но Эренбург не был бы поэтом, сыном своего утонченного, мудрого века вполне, если бы за будничным ликом войны, за ужасами ее повседневности не чувствовал души войны, того, что одним словом, можно назвать ее приятием. В этом своеобразном разностороннем приятии войны — все очарование книги Эренбурга» (Иванов Ф. // Русская книга. 1921. № 4. С. 8). *Марина Цветаева* в сентябре 1921 написала о «Лике войны» — «Прекрасная книга» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 213).

Б.Я.Фрезинский

«Раздумия» (Рига: Тип. «Дзинтарс», 1921). Сборник стихов состоит из трех раз-

делов: «Ночи в Крыму» (18 стихотворений), «Московские раздумия» (6 стихотворений) и «Путевые» (2 стихотворения); в конце книги напечатан список вышедших и готовящихся к изданию книг стихов и прозы автора. Эренбург вспоминал, как в марте 1921 он ждал в Риге французской визы: «Знакомых в Риге у меня не было. Зарядили холодные дожди. Однажды пришел печальный человечек, сказал, что он открывает издательство, показал мне различные рукописи и купил мой сборник стихов "Раздумия" (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 165). Книга вышла в издательстве «Лира» К.А.Башкирцева, не указанном на ней (см. Янгиров Р. К истории издания «Лебединого стана» *М.Цветаевой* // РМ. 1999. 3—9 июня).

Рецензий на книгу не было. В связи со стихами сборника В.Чернов писал в статье «Эолова арфа русской революции»: «Самая трагическая фаза русской революции имела два последовательно сменившихся лика: пугачевский и аракчеевский... Для аракчеевской фазы характерен Эренбург, человек с двоящимися мыслями... Эренбург подобен грешнику, идущему на две стези. Он то влечется к скепсису и отрицанию, то вдруг натянуто восклицает: «Но я не отрекусь от трепыханья косного моей обезображенной зари»... Там, где субъективно окрашивающее восприятие нецелостно, раздвоено, там и поэтическая передача его не убеждает» (Голос России. 1922. 16 апр.). Сборник вошел в том: Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Б.Я.Фрезинский

«Кануны: (Стихи 1915—1921 г.)» (Берлин: Мысль, 1921). Сборник составлен из 42-х стихотворений и двух отрывков из поэмы «Повесть о жизни некой Наденьки»; с предисловием автора (июль 1921).

В рецензии на сборник *Р.Гуль* писал: «Илья Эренбург — один из русских, сильных и талантливых поэтов. И, как у всякого подлинного таланта, у Ильи Эренбурга есть свое, никем и ничем не подмененное, творческое лицо — эренбурговское, а в лице этом свои яркие, индивидуальные черты. Многогранен — Эренбург. Порой ребячески нежен, — много в нем детскости порой жесток и жосток. Но в Эренбурге никогда нет «полутонов», напротив: всегда и все — «досказано»... В отчетном сборнике он собрал стихи одного чувствования — это канун великой эпохи. Весь Эренбург теперь с красной Россией сегодняшнего дня и ее неведомый путь — свят ему. Но в подлинном приятии революции поэтом — приятии до конца, есть трагедия «человека» — предчувствие своего умирания, тоска предсмертности. С любовью к былому, пронесенной сквозь годы жизни, сгорает поэт на великом костре во имя грядущего. И славит он гибель минувшего века и зачин дня неведомого. Таково чувствование поэта в стихах — "Кануны". Форма их близка к форме прежних стихов: часто перебивающийся ритм, красиво ломанный; своеобразные образы, резкие ассонансы. Эта маленькая книжка стихов приобретение в литературе, жаль только, что она небрежно издана и с многими опечатками (Новая русская книга. 1922. № 2. С. 18—19). Для эмигрантской критики была характерна не эстетическая полярность мнений, а сугубо политическая. Эренбурговский антагонист *И.Василевский* (Не Буква) в фельетоне «Тартарен из Таганрога», посвященном Эренбургу, среди прочего отметил книгу «Кануны» — «очень плохую, изумительно бездарную». «Может быть, это эротика, а не порнография?» — задал вопрос фельетонист и так на него ответил: «Нет, эротика полнокровна и жизнеспособна. Но и в области этой вот "эротики" своего стиля так и не обрел автор» (Накануне. Лит. прилож. 1922. 29 окт.). Стихи, входившие в «Кануны», напечатаны в издании: Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Б.Я.Фрезинский

«Неправдоподобные истории» (Берлин: С.Эфрон, <1921>). Книга включает 6 новелл и открывается авторским «Вместо предисловия»: «Книга эта не "политика", не отображение Великой Российской Революции, не хвала, не хула: выкраивать из нее цитаты, удобные для брюзжания злободневного, значит пренебречь ее скромным именем — в палатах судейских щеголять неправдоподобными показаниями. Это не листы истории великих лет — нет, просто и скромно, петитная ерунда, сноски неподобные, сто придаточных предложений без главного, межскобочное многословие...». 27 ноября 1921 Эренбург сообщает М.Шкапской, что книга печатается. Вышла в свет в конце декабря 1921.

Критика откликнулась на книгу несколькими статьями, авторы которых, независимо от их политических взглядов, отмечали свое несогласие с предисловием: «Несмотря на все предостережения и предупреждения, читатель, конечно, не удержится от выводов из этих полуюмористических, полусатирических очерков, живописующих разные неожиданные осложнения советской действительности. В рассказах И.Эренбурга, талантливых, своеобразных, нет не только восстания против этой действительности, но и хотя бы глухого осуждения ее. Но при всем том рассказы говорят сами за себя» (Руль. 1922. 22 янв.); «Книга, безусловно, больше своего названия и несравненно значительнее той излишне скромной характеристики, которую автор дает книге в своем кокетливом и малоискреннем предисловии. Рассказы Эренбурга, вошедшие в лежащий перед нами сборник не "петитная ерунда", не "межскобочное многословие", как это думает автор, а подлинная попытка заглянуть в загадочный лик русской революции и подслушать голос многострадальной и растерянной русской души. Но революционная русская жизнь еще не откристаллизовалась, не отстоялась, не стала еще бытом, а вместе с тем, какие смелые и яркие краски находит Эренбург для описания жуткой русской действительности — некоего синтеза между Замоскворечьем и большевизмом. В рассказах "Бубновый валет", "В розовом домике", "Веселый финиш" Эренбург в постижении глубин человеческой души достигает подчас силы Достоевского... Спокойно, объективно, без тени горечи и раздражения Эренбург рисует оба полюса русской жизни — и тех, что творят революцию, и тех, что видят в ней лишь сатанинское наваждение... А наряду со всем этим то и дело наталкиваешься на явную неискренность и фальшь» (Бенедиктов М. // ПН. 1922. 27 янв.); «Отчего автор назвал свою захватывающую с первых страниц и волнующую до конца книгу рассказов "Неправдоподобными историями" — так же непонятно, как заявление в совершенно ненужном предисловии о том, что книга эта "не отображение Великой Российской Революции". Непонятно и неверно. Рассказы все до единого — совершенно правдоподобны и — подлинное отражение, если не Российской Революции, то, во всяком случае, того темного, жуткого хаоса, в который заклубилась русская жизнь... За эту большую любовь, за это великое сострадание к России, к теперешней России, которую И.Эренбург первый из русских писателей отобразил так наглядно — так мучительно ярко, охотно прощаешь автору и какую-то нарочитость, какие-то выверты языка» (*Даманская А.* // Голос России. Берлин, 1922. 12 февр.). Иногда название рецензии несло в себе ее оценочный смысл: «Трагические анекдоты» (*Пильский П.* // Сегодня. 1922. 19, 21 февр.) или «Большевистский быт» (Архангельский В. // Воля России. 1922. № 8). Резкое неприятие книги, как и всего творчества писателя, было заявлено *В.Амфитеатровым-Кадашевым*: «Не славянофильствует этот писатель — Илья Эренбург — уже потому, что он терпеть не может России. Назвать это чувство ненавистью, впрочем, нельзя; для ненависти он слишком бессилен, мелкотравчат. Но злорадно подхихикивать над русским хаосом, с неглубокой брезгливостью рисовать анекдотически глупых, слабых, ничтожных, русских людей, лукаво называя свои уклончивые памфлеты «петитной ерундой, ста придаточными предложениями без главного, неподобными сносками, межскобочным многословием», — на это Эренбурга хватает. Не любя Россию, Эренбург будто бы очень любит революцию, сожалея лишь, почему она недостаточно радикальна. Но присмотревшись внимательнее, мы убедимся, что эта любовь очень странная. Подозрительно уже то, что в своей «петитной ерунде» Эренбург нисколько не щадит революции: она такая же бестолковая, дурацкая, как и Россия, как и весь остальной мир» («Поиски ключа» // Веретено. 1922. № 1. С. 225). Однако, общим выводом критики можно считать слова *А.Ященко*: «Оригинален, своеобразен и интересен» Эренбург в «Неправдоподобных историях» (Новая русская книга. 1922. № 11-12. С. 3). Вошло в том прозы Эренбурга «Необычайные похождения...». СПб., 2001.

Б.Я.Фрезинский

«Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников...» (Берлин: Геликон, 1922). Отпечатано в типографии Sinaburg & Co. в январе 1922. 100 экземпляров оттиснуты на особой бумаге и пронумерованы. Переиздано в 1929 (Берлин) и

в 1932 (приложение к газете «Русский голос». Нью-Йорк). Замысел романа возник в 1916 в Париже; Эренбург к нему возвращался в 1919 в Киеве и зимой 1920—1921 в Москве; роман написан в июне—июле 1921 в бельгийском приморском городке La Panne. Первый отклик на роман — восторженный: отметив, что Эренбург продолжает традиции Н.В.Гоголя и Ф.М.Достоевского, а в западной литературе — Вольтера и А.Франса и слегка — А.Барбюса, А.Вольский утверждал: «При всем разнообразии тем, затронутых "Хулио Хуренито", в трактовке их имеется много общего, претендующего на стройное, законченное миросозерцание... Книга И.Эренбурга, несмотря на ее внутренние противоречия и "провалы", остается все же одной из очень интересных, остроумных и ярких среди заграничной русской беллетристики. Ее блестящие парадоксы, грациозное письмо, даже "библейская откровенность", о которой мечтал Пушкин, не оставит читателя равнодушным от первой страницы до заключительного трахтарарах» (Накануне. 1922. 1 апр.). *ВлАмфитеатров-Кадашев*, напротив, не видел в романе достоинств: «Никакими трахтарарахами не замазать одного печального обстоятельства. Олицетворяющий эренбурговское "нет" — "великий" "Учитель" Хулио Хуренито — не столько мудрый нигилист, сколько неумный критикан. ...Эренбурговское "нет" не испугает даже кролика. Ибо оно — просто-напросто — увертливый, лукаво-трусливый глум исподтишка над всем в мире, не исключая и революции, которую Эренбург будто бы любит» (Веретено. 1922. № 1. С. 228). Критики охотно вступали в спор друг с другом — *А.Ященко*: «Обширная, с замысловато-длинным заглавием, книга Эренбурга в живой и остроумной форме рассказывает о похождениях, встречах и беседах фантастического мексиканца Хуренито, приехавшего в Европу с "провокационной" целью — разложить современное общество, доведя до абсурда все его отрицательные стороны. Этот "великий провокатор" собирает вокруг себя группу учеников различных национальностей, воплощающих в себе, каждый в отдельности, наиболее типичные (и притом отрицательные) черты своего народа и в совокупности своей, очевидно, по идее Эренбурга, представляющих все современное человечество... Книга Эренбурга исключительно сатирическая, и так только она должна и может быть воспринимаема. Основной мотив этой сатиры — "похвала глупости", ироническое восхваление и защита нелепых, лицемерных и пошлых сторон нашей современной жизни. Эренбург берет на себя роль "адвоката дьявола" и с усмешкой тонкой приходит в восторг от всех извращений и противоречий нашей, увы, далеко не совершенной цивилизации... Наиболее неотразима — так как правильна — сатира Эренбурга в тех своих частях, где она касается войны, лжи ее, ее безнравственности и жестокости... Но кроме этой иронической похвалы пошлости, есть в книге Эренбурга и другой мотив — скептицизм и отрицание всех основ человеческого общества. И этот мотив делает книгу Эренбурга злой и подчас совершенно неприемлемой... Книга его — остроумная, но, по существу, безнадежная книга. От большого отчаяния и от пустоты души написанная. Смех его — горький смех человека с изжитой душой и оставляет после себя тяжелое впечатление... Именно любви к жизни нет в этой книге...» (Новая русская книга. 1922. № 3. С. 4—6). И еще одно его суждение: «Можно разно оценивать художественные и жизненные воззрения Эренбурга, и мы лично не принадлежим к сторонникам его пессимистического и отравленного отношения к жизни, его склонности к изображению гнусных ее сторон, но нельзя отрицать, что его роман — злой, саркастический — полон остроумия и часто неотразимой иронии. И по стилю, и по тону Эренбург не подражает никому из наших писателей. Он самобытен, "сам по себе"» (Ященко А. Литература за пять истекших лет // Новая русская книга. 1922. № 11-12). На это ответил *Г.Иванов*: «И.Эренбург — специалист-вульгаризатор хороших образцов. В частности, его "Хуренито" — дешевая олеография с романов Франса. Писания его, как говорится, "для бедных". И "бедные" (Ященко в "Русской книге2) от души приветствуют "первоклассного писателя"» (Цех поэтов. 1923. № 4). *В.Шкловский* писал в Берлине в 1923: «О "Хулио Хуренито" хочется думать. Это очень газетная вещь, фельетон с сюжетом, условные типы людей и сам старый Эренбург с молитвой; старая поэзия взята как условный тип. Роман развертывается по "Кандиду" Вольтера... У Эренбурга есть своя ирония, рас-

сказы и романы его не для елизаветинского шрифта. В нем хорошо то, что он не продолжает традиций великой русской литературы и предпочитает писать "плохие книги"... Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Савлович и издает "Звериное тепло"». (Шкловский В. Жили-были. М., 1964. С. 242—243).

Каждый новый роман Эренбурга возвращал критику к спорам о «Хуренито». Э.Голлербах «Открытое письмо Илье Эренбургу» начал с признания, что потрясен («не восхищен, не растроган, а потрясен») его двумя романами, а затем, обращаясь к «Хуренито», утверждал: «Одна только беда: свежего, бодрящего, горного воздуха нет на страницах Вашей повести. Мне кажется, Хулио Хуренито мог бы вырасти в огромный философский символ, в целое мировоззрение, бессистемное, но внутренне-стройное... У меня осталось такое впечатление, что у Вас не хватило сил (а может быть просто не было желания) сделать Хуренито философом: он у Вас не более, как остроумный резонер... "Хулио Хуренито" веселит, развлекает, но, в конце концов, нагоняет жесточайшую тоску» (Накануне. 1923. 30 сент.). С этим был согласен и *Ф.А.Степун*: «На голом, злом отрицании он создал своего хотя и глубоко неприятного, но все же острого и талантливого сатирически-публицистического "Хулио Хуренито"» (1925. № 26. С. 322). Спор продолжался и в 1930-е: «Хулио Хуренито легко рассуждает о всем, над чем каждый мыслящий человек не может не задуматься: о проблемах брака, о государственно-правовом порядке, о войнах, о цели и смысле жизни. Но в этой легкости, как объясняет Эренбург, скрыта сильная и глубокая ненависть ко всем формам лжи и притворства, которыми полна наша сегодняшняя жизнь, и в его афоризмах, звучащих как анекдоты, чувствуется пламенный протест против этой лжи и лицемерия. Хуренито — "учитель", демонстрирующий кривое зеркало современности, делая его еще более кривым... Эренбург, как немногие другие современные беллетристы, умеет глубину и значительность содержания облечь в легкую и изящную форму» (А.В. // Русский голос. Нью-Йорк, 1932. 3 дек.). *М.Слоним* подводил итоги «несоветского» периода творчества писателя и споров о его первом романе: «Самый лучший его роман "Хулио Хуренито", посвящен описанию международной богемы и раскрывает основные черты творчества писателя. Хулио Хуренито, или "Учитель", как его называет автор — фантастическая фигура всесветного бродяги, постоянно переезжающего из одной страны в другую. За ним следуют его ученики: американец Куль, сочетающий Библию с организацией публичных домов, русский интеллигент Тишин, копирующий истерических героев Достоевского, негр Айша, итальянец Эрколе, любящий больше всего на свете бенгальские огни и скандалы, немец Шмидт, мечтающий все человечество превратить в усовершенствованную машину, и француз Дэле, обожающий сберегательные кассы, маленький домик, хорошеньких женщин и изысканную кухню. Хулио Хуренито — великий провокатор, произносящий речи о лжи и тупости современной цивилизации несколько в духе Ницше. Его фигура в сущности является искусственной связью, которая позволяет автору объединить его персонажей — этих представителей всех отрицательных сторон различных наций. Устами Хуренито говорит, конечно, сам Эренбург: он едко высмеивает ханжество и глупость, мещанство и лицемерие европейских государственных деятелей и мелких буржуа, он издевается над их мнимой моралью, над пышными фасадами фраз о гуманности и цивилизации, скрывающей за собой нищету, войны, жестокости и грубость. Хуренито и его ученики переживают десятки забавных и неправдоподобных приключений... попадают в плен к немцам, потом переезжают в Советскую Россию, где Хуренито в конце концов убивают бандиты для того, чтобы снять с него сапоги. Большевистский режим описан также в насмешливом тоне и даже тогда, когда автор как будто одобряет коммунистов, в его похвале мелькает подозрительная усмешка... "Хулио Хуренито" удался Эренбургу именно потому, что построен он не как обычный роман... это злая шутка, иронический памфлет, от которого не требуешь обычных беллетристических достоинств. Важно лишь то, что он написал бойко и талантливо» (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 103—104).

«Хулио Хуренито» мне дорог потому, — писал Эренбург в 1922, — что никто (даже я сам) не знает, где кончается его улыбка и начинается пафос» (Эренбург И. Собр. соч.:

В 8 т. М., 1990. Т. 1. С. 613). Подводя итоги прожитому в мемуарах «Люди, годы, жизнь», Эренбург написал: «Я люблю "Хуренито", потому что я написал его по внутренней необходимости... Книгу я вынашивал долго. Может быть, в ней недостаточно литературы (не было опыта, мастерства), но нет в ней никакой литературщины» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 175). Самое полное издание романа: Эренбург И. Необычайные похождения... СПб., 2001.

Б.Я.Фрезинский

«А все-таки она вертится» (Берлин: Геликон, 1922). 100 нумерованных экземпляров оттиснуты на особой бумаге. Обложка работы Ф.Леже; 22 иллюстрации. Автор подчеркивает, что книга набрана по старой орфографии против его желания. Название книги было напечатано в ней на 12 языках. Книга о новом искусстве (конструктивизме), содержавшая 12 глав, написана в сентябре 1921 в Бельгии; в октябре 1921, получив согласие издателя А.Г.Вишняка на выпуск книги, Эренбург обратился к своим парижским друзьям с просьбой прислать ему иллюстрации — новые образцы западного искусства.

Резкой статьей откликнулся на выход книги художник Ив. Пуни: «Схема, представляющая собой содержание книги, отличается отсутствием самостоятельности и шаблонностью. В общих чертах она такова: предвидя будущий коллективизм, как единственный возможный распорядок человеческих отношений, автор пытается подсказать внутреннее содержание этой формы, отмечает явления, указующие на грядущий стиль, и, наконец, от конструктивности современного искусства умозаключает к искусству коллективистическому, обобществленному... Я не буду останавливаться на жалких перлах тривиальности, вроде, напр., того, что старое буржуазное искусство отражало психологию потребителя, новое коллективистское — производителя. Все это так условно и дешево, что просто хочется предложить Эренбургу подумать о том, не отражает ли конструктивное искусство психологию бюрократии... Вообще серьезно говорить об этой книге не приходится. Она может служить поводом для полемики с определенной идеологией и поводом достаточным, так как главным образом содержит в себе данные, характеризующие только настроения Эренбурга. Однако же при всем "индивидуализме" книги, нельзя не сказать, что самый стиль ее в достаточной степени обнаруживает талантливость автора» (Новая русская книга. 1922. № 2. С. 10, 12). Не менее резко выступали и традиционные эстеты: «Пустая книга. Автор ее абсолютно лишен чувства эстетической соразмерности, он не чувствует "баланса" между старым и новым искусством, и эквиваленты принимает за откровения» (Голлербах Э. // Накануне. 1923. 30 сент.). Критики-нехудожники, подчеркивая «перегибы» писателя: «Автор не беседует с читателем, а почему-то считает своим долгом кричать во весь голос... В своей книге Эренбург пишет о многом, но обо всем пишет немного, пользуясь по преимуществу стилем рекламы, и то и дело пуская в ход все крупные и крупнейшие шрифты, имеющиеся в типографии». (Руль. 1922. 23 апр.), говорили о существе книги: «Взятая вне общей своей концепции, книга покажется многим сумбурной, "ядовитой", циничной; но таково свойство эренбурговского стиля: всякую мысль, по существу, беззлобную, подавать под крепким, перечным соусом уничтожающего сарказма... Его основные идеи сводятся к следующему: 1. Искусство переживает глубокий неотвратимый и благотворный кризис. 2. Истинная красота в искусстве должна заменить искусственную "красивость". 3. Новый дух — это дух "конструкции", труда, ясности, организации, экономии сил и материала, строгой целесообразности. Но все это лишь перегибание палки в другую сторону: от Мадонн к плевательницам. Может быть, Эренбург не столь виноват в резкости перегиба, ибо велика сила инерции, которую он стремится преодолеть. Но всякое излишество несет в себе элементы возмездия» (Накануне. 1922. 15 июня). Эренбург писал в мемуарах «Люди, годы, жизнь»: «В 1921 году я написал книгу "А все-таки она вертится", восхвалял машины, индустриальную архитектуру, конструктивизм. Обложку к этой книге нарисовал Леже. Когда я теперь попробовал ее перечитать, многое мне показалось смешным, если не глупым: я в жизни петлял» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1996. Т. 6. С. 515). Книга не переиздавалась.

Б.Я.Фрезинский

«Золотое сердце. — Ветер» (Берлин: Геликон, 1922). Единственное издание поэтического «театра» Эренбурга. Действие стихотворной мистерии «Золотое сердце» происходит в XV в. в монастыре на севере Франции. Стихотворная трагедия «Ветер» написана на материале испанской революции XIX в. (действие происходит в Картахене в 1873), что позволило автору размышлять над событиями русской революции. Рецензий на книгу не было. Книге посвящена значительная часть фельетона *И.Василевского* (Не Буквы) «Тартарен из Таганрога», где пародийно излагалось содержание обеих пьес (Накануне. Лит. прилож. 1922. 29 окт.).

Б.Я.Фрезинский

«Опустошающая любовь» (Берлин: Огоньки, 1922. Рисунок обложки Ал. Арнштама). Сборник составлен из 23-х стихотворений, написанных в Берлине в январе 1922; вышел из печати в марте 1922. Единственная эмигрантская рецензия на сборник называлась «Книга ненависти»; рецензент писал: «Эту книгу трудно вынести. Ибо она лжет и служит лжи, названная святым именем Любви, она пронизана ненавистью... Поэт, отдавший себя ненависти, поэт бунта и разрушения лишается пророческого видения... Дух ненависти — дух бесплодия, и новая книга Эренбурга воистину книга «порожнего сердца». Человек, ждущий от поэзии просветления, с негодованием отвернется от нее, ибо найдет в ней черный хаос бунта и ненависти и не найдет поэзии» (Веретеныш. 1922. № 1. С. 14). Книга полностью вошла в том: Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Б.Я.Фрезинский

«Портреты русских поэтов» (Берлин: Аргонавты, 1922). Работа над книгой началась еще в 1919 в Киеве; Эренбург читал фрагменты из нее в Берлине 8 декабря 1921 в Союзе российских студентов. Книга была напечатана в марте 1922. «Кто понимает и любит Эренбурга, тот поймет и полюбит эренбурговских Анну Ахматову, Блока, *Бальмонта, Белого.* Для других "портреты", пользуясь излюбленным словом Эренбурга, будут "невнятны", — писал в рецензии А.Вольский. — Во всяком случае, преломление чуждого творчества сквозь призму чуткого и эстетически образованного художника всегда интересно и дает драгоценный материал для двойной "химической реакции". Бальмонт в Эренбурге и Эренбург в Бальмонте, причудливые скрещения и отталкивания, конгениальность и преодоление дадут ключ к лучшему пониманию и портрета, и портретиста, и эволюции эстетических форм. Очень удачна мысль помещения после каждого "портрета" образцов творчества зарисованных художников» (Накануне. 1922. 8 апр.). Автору удалось избежать обычного для «портретов» выпячивания собственного «я», другой рецензент писал, что в книге достигнуто «соединение субъективности и единости настроения с яркой изобразительной характеристикой»: «Даже когда автор говорит о тех, с кем ему не приходилось сталкиваться — А.Блок — когда он судит поэта только по впечатлению, произведенному от чтения его произведения, — видишь ясно пред собой того, кого зарисовывает Илья Эренбург... Эренбург не просто фельетонист, улавливающий газетным оком образы и впечатления. От вносимого "своего" книжка представляется еще более интересной» (О. // Новая русская книга. 1922. № 4. С. 13—14). *М.Осоргин*, рецензируя «Портреты», писал: «Эта новая хрестоматия современной поэзии задумана и выполнена превосходно. Автор объединил в ней четырнадцать поэтов (Ахматова, Балтрушайтис, Бальмонт, Блок, Брюсов, Белый, Волошин, Есенин, *В.Иванов*, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Сологуб, *Цветаева*) разных школ и направлений. Каждый из них представлен пятьюшестью стихотворениями, каждому посвящена краткая характеристика. В выборе поэтического материала автор руководствуется исключительно своим вкусом, и этот вкус безукоризнен. Ни на полноту, ни на систематичность книга Эренбурга не претендует: в списке его отсутствуют такие крупные имена, как, например, Кузмин и Гумилев, и фигурируют совсем молодые поэты (Есенин, Пастернак). В этом личном подходе, свободе и беспрограммности — большая творческая легкость. Слава Богу, книга о поэзии обошлась без регистрации и ярлычков! Художественное чувство уберегло автора от подмены литературы идеологией. "Портреты" поэтов — сжатые, отчетливые психологические этюды. Это не критика стихов, не обсуждение их эстетичес-

кой ценности, не исследование стиля. Эренбурга интересует в поэте человек — его характерное неповторимое лицо, его своеобразный жест, его особый голос. Он читает стихи, и воображению его представляется автор. Нечего и говорить, что это творческое построение может вовсе не соответствовать эмпирической действительности. И в то же время художественно быть правдивее ее» (Звено. 1923. 5 марта). Тексты «портретов» (без приложения стихов) переизданы по московскому изданию 1923: Эренбург И. Портреты современных поэтов. СПб., 1998.

Б.Я.Фрезинский

«Поэзия революционной Москвы» / Под ред. И.Эренбурга (Берлин: Мысль, 1922). Книга представляет собой сборник 82-х стихотворений 32-х (не только московских) поэтов. Книге предпослано написанное в августе 1921 в Бельгии предисловие Эренбурга, в котором была выражена надежда, что книга эта будет нечаянной радостью для многих и покажет им, как несправедливы рассуждения о гибели российской поэзии; название сборника принадлежало издательству.

На книгу откликнулась берлинская пресса. «В предисловии к сборнику И.Эренбург как бы заранее пытается оградить себя от возможных нападок в небрежности и бессистемности, допущенных при составлении сборника; располагая произведения различных авторов по алфавиту, он подчеркивает свое заявление о том, что настоящая книжка не является антологией... Весь сборник производит впечатление пестрой смеси» (Кор В. // Голос России. 1922. 2 апр.). Эпически начал рецензию В.Чернов: «Во время всемирной войны пробовали говорить о поэзии как об эоловой арфе этой мировой катастрофы. Увы! Неглубоки, поверхностны, выдуманы и ходульны были почти все отклики на нее нашей поэзии... Война народов не в состоянии была поднять на высшую ступень напряжение творческого вдохновения. И только теперь, после того как мировая война с фронтов перенеслась в тыл и превратилась в революцию, — эолова арфа нашей эпохи зазвучала проникновенно и чутко, и поэтическое восприятие происшедшего глубже охватило всю совокупность внутренних и внешних катастроф как одно целое. Об этом свидетельствует все; свидетельствует хотя бы и составленный г. Эренбургом сборник "Революционная поэзия Москвы"». Отметив «варварский произвол» составителя, неполноту и неравномерность сборника (нет Ю.Балтрушайтиса, *А.Белого*, М.Кузмина; зато много *Вяч. Иванова*, *М.Цветаевой*, самого Эренбурга и — «почему-то» — Б.Пастернака), Чернов признал, что сборник «выручает естественное богатство материала»; его вывод: «Никакого сомнения быть не может: современная русская поэзия красочна и богата» (Голос России. 1922. 16 апр.). Антология не переиздавалась.

Б.Я.Фрезинский

«Шесть повестей о легких концах» (Берлин: Геликон, 1922. Рисунки Эль Лисицкого). Рассказы книги писались весной 1922 в Берлине; 24 апреля 1922 Эренбург сообщал М.Шкапской: «Вчера закончил наконец новую книгу рассказов "6 повестей о легких концах». Во всяком случае — хорошо или плохо — значительно лучше летошних "Неправдоподобных историй"» (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 543. Л. 25).

«Революция разящая, сжигающая — ее карающий образ — связывает воедино все шесть повестей, — писал рецензент. — Эренбург приемлет <революцию>, не веруя. Бурю ради бури. Оттого так часто усмешка, спокойствие, холодная ирония... У Эренбурга своя правда. Правда Агасфера, веками познававшего тщету и юдоль земного, спокойно взирающего на гибель культуры и миров, ибо не оценить нищему, знающему только холод бродяжничества, знающему последнюю человеческую мудрость, мудрость покорности — радость уютного жилья. Вот основное, что придает новой книге Эренбурга своеобразное очарование и остроту. Остальное — фон. Искусный художник, Эренбург нередко с присущим ему юмором заверчивает подробности быта... В смысле внешних приемов письма, новая книга Эренбурга — большое продвижение вперед (Иванов Ф. // Новая русская книга. 1922. № 9).

Многие критики уже начали изумляться тому, что «плодовитый г. Эренбург выпускает одну книгу за другой»: «Читая только что выпущенный новый сборник его рассказов, можно подумать, что он страшно торопится. Все его "шесть повестей о лег-

ких концах" написаны как бы на лету, короткими куцыми фразами, то без подлежащего, то без сказуемого. Через каждые два слова точка. И всюду вместо повествования какая-то пулеметная стрельба словами и образами... Во всех своих рассказах И.Эренбург рисует Россию и большевистские потуги на преобразование всей человеческой жизни... Вся жизнь в стране, взбаламученной революционной бурей, представляется в этих повестях кошмарной бессмыслицей, в которой безнадежно путаются и тонут даже люди, считающие себя руководителями жизни, всего глубже и больше захваченные ей. Даже убежденные коммунисты и коммунистки, не покидающие своих мечтаний, являются лишь страдающими жертвами всеобщей разрухи». Отметив, что Эренбургу нельзя отказать в «крупном изобразительно-сатирическом таланте», рецензент подчеркивает, что от книги «общее впечатление буквально кошмарное», впрочем, замечает он, «кошмарна как бред и та жизнь, в рамках которой развертываются повести г. Эренбурга» (П.Ш. // Руль. 1922. 8 окт.). *Андрей Белый* отозвался о книге резко: «Г.Илья Эренбург — талантливый беллетрист, не знающий, что он пишет и для чего он пишет. Разбираемая книжечка повестей — яркие, талантливые ассоциации, долженствующие вызвать бредовую картину: не Россия а — бред; не процессы осмысленного искания цели жизни, а куча связанных обломков чего бы то ни было, пересыпаемых автором... Да жаль его: весь талант его — жалкий; в нем отпечатывается лишь диссоциация сознания, не умеющего осмыслить русскую жизнь» (А.Б. // Дни. 1922. 12 нояб.). Эта рецензия огорчила Эренбурга; 5 декабря он сообщал Е.Полонской: Белый «поссорившись со мной (из-за Маяковского), обругал печатно "6 повестей": «жалкий талант». Потом встретились (за обедом), растрогался, признался: а я ведь книги не читал» (ВЛ. 2000. № 1. С. 316).

Книга вошла в том прозы Эренбурга «Необычайные похождения...». СПб., 2001.

Б.Я.Фрезинский

«Жизнь и гибель Николая Курбова» (Берлин: Геликон, 1923. Обложка Л.Козинцевой). Отрывок из романа был напечатан в берлинском альманахе «Струги» № 1 в 1923. Замысел романа возник в Берлине зимой 1921/22; в феврале 1922 Эренбург начал его писать, работа с перерывом продолжалась до ноября 1922. По свидетельству Эренбурга, *В.Шкловский*, прочтя роман в рукописи, сказал: «Это самая храбрая вещь, ибо не знаю, кто теперь не будет вешать на вас собак» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1991. Т. 2. С. 704). 25 июля 1923 *М.Цветаева* спрашивала *А.Бахраха*: «Читали ли Вы "Николая Курбова"? Начата она была во время нашей горячей дружбы с Эренбургом и он тогда героиню намеревался писать с меня. (Герой — сын улицы, героиня — дочка особняка, так? Или передумал?) Зачатая в любви, выношенная и рожденная в ненависти, героиня должна выйти чудовищем. — Так? — Напишите» (М.Цветаева. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6. С. 581).

Поляризация читающей публики была такова, что трактовка романа с главным героем — чекистом, существенно зависела от политических взглядов читателей. Первые критические отзывы последовали еще на публикацию в «Стругах». *М.Осоргин* отмечал, что Эренбург «так много пишет и печатает с такой потрясающей быстротой, что делается за него уже не радостно, а страшно. Во всем, что он пишет, есть что-то; есть и в новом романе. Но это эренбурговское «нет» раскидано и разметано по книгам, книжкам, рассказикам, романам, и собрать и осмыслить эренбурговскую сущность невозможно» (Дни. 1923. 4 марта). Рецензируя полный текст романа, *Р.Гуль* предсказывал: «Несомненно: об этой книге будут много говорить, писать и спорить. Но спорить и говорить будут плохо: политическая страстность и художественная притупленность — надменные спутницы дня — вынесут спор из плоскости литературы (где о ней говорить надо!) в плоскость политических препирательств. Уж известные мнения белой прессы и красной. Первое — «апология чеки». Второе — пасквиль на чрезвычайные комиссии. В мнениях есть как будто что-то разное. Но по существу они стоят друг друга. Главлит российский не прочь запретить книгу навеки. А буде разрешено рождение Главлиту эмигрантскому (где-нибудь на берегах Сены) — приговор был бы не менее свиреп... Ни одна мерка не подойдет к новой книге Эренбурга. В ней, как нигде, сказалась своеобразная манера письма этого писателя... В романе есть

большая внутренняя напряженность, заставляющая читать его не отрываясь... Волюнтаристским — вот как бы я назвал этот роман!.. Основной интерес этой замечательной книги — в ее художественном построении — в ее "волевой основе". И надо признать, что из книг, близких к современности, она — б. м. наиболее крупная, наиболее притягивающая и значительная» (Новая русская книга. 1923. № 5-6. С. 16—17). И в другой статье, посвященной роману, Гуль развивал эту мысль: «Как электрический многовольтовый удар роман дает почувствовать всего Николая Курбова с его мечтами... Весь роман построен — на герое. Коммунист, чекист, мечтатель, сломившийся, сломавшийся Курбов — единственный живой, с кровью в жилах. Весь фон — пародийно взятая Россия»; писал Гуль и о влиянии *А.Белого* на роман Эренбурга: «"Жизнь и гибель Николая Курбова" — музыкальна. В ней Эренбург играет звуками. Порой даже в ущерб легкости развития фабулы, он не прочь остановиться на приятном перебрасывании слов. Эти остановки напоминают Андрея Белого» («Два романа Эренбурга» // Накануне. 1923. 14 окт.). *Ф.Степун* высказывался противоположно, утверждая, что, когда Эренбург «в "Николае Курбове" попытался на том же пафосе голого отрицания создать положительный тип идейного коммуниста, то вышел манекен» (СЗ. 1925. № 26. С. 322); об этом же говорил и Бахрах: «Налицо лишь несомненно талантливый репортаж о случившемся, а не художественно-историческая картина» (Дни. 1923. 17 июня). Неизменно откликавшийся на книги Эренбурга *Ю.Айхенвальд*, признав книгу «интересной по замыслу», отметил, что «выдержанная в манере, или в манерности Андрея Белого, она избегает плавных, законченных и ясных предложений и, в противоположность природе, боится не пустоты, а простоты». Сведя содержание книги к тому, «как жил и как погиб убежденный коммунист, добросовестный чекист Николай Курбов, и как выразилась его гибель в самоубийстве, которым он казнил себя тогда, когда полюбил девушку контрреволюционерку и этим уплатил незаконную для партийного деятеля, преступную для большевика живую дань личной жизни», Айхенвальд заметил: «Нет у г. Эренбурга чувства ни эстетической, ни этической меры, и присуще ему угнетающее неблагородство»; отсюда выводы: «Как писателя, Илью Эренбурга давно уже характеризует исключительная любовь к грязи, отталкивающая нечистоплотность воображения... Он оскорбляет у читателя чувство брезгливости... Писатель Эренбург талантлив, но он не уважает и своего таланта. И оттого талант ему как-то не идет впрок (Каменецкий Б. Роман о чекисте // Сегодня. 1923. 8 июля). Были и попытки объяснить особенности работы писателя его национальностью: «Несомненно, в хрусталиках глаз Ильи Эренбурга сидит изрядный осколок сатанинского зеркала. Ему не нравится видеть в людях хорошее светлое. Зато с любовью ухватывает он всякую мерзость и расцвечивает ее блесками темпераментного воображения... В своей ненависти Эренбург не просто еврей: он — функция той сущности юдаизма, с которой не может примириться христианское сознание и в которой — источник антисемитизма (идейного, а не погромного). На страницах романа вьется и бьется тоска, еврейская, древняя, глубинная тоска — тоска невозможности любить, приговоренности ненавидеть» (Лазаревский В. // Студенческие годы. 1923. № 4(8)). *М.Осоргин* рецензию на очередную книгу Эренбурга начал с изложения ее сюжета: «Нет на свете ни добра, ни радости, ни чистоты, ни свежего воздуха. Все отменено Ильей Эренбургом. Жизнь, это что-то вроде неприбранной мятой постели, на которой год не менялось белье; кругом окурки, остатки дрянного ужина, пахнет селедкой и козлом. Эренбургу скучно и хочется создать хоть один "положительный тип" человека чистых убеждений и твердой воли. Он берет проститутку, рождает от нее сына, помещает его за тонкой стенкой, чтобы он, подрастая, мог видеть в щелочку, чем занимается его мамаша. Затем отдает его в гимназию за счет благодетеля, который его порет...». Общее суждение Осоргина о романе отрицательно: «Очень неприятный роман написал на этот раз Илья Эренбург и очень плохой... Хороши только отдельные фразы, неожиданно прекрасные и яркие сравнения; Эренбург — большой писатель и умеет иногда мастерски видеть. Как обычно, в романе Эренбурга много злости, но ленивой и неубедительной... Раньше Эренбург злился и ненавидел лучше ("13 трубок"). И увы! Нет самого ценного, что было в Эренбурге: нет юмора

("Хулио Хуренито"). Вообще роман разочаровывает... Ждем от И.Эренбурга лучшей книги» (Воля России. 1923. № 18. С. 91—92). «Роман И.Эренбурга — это не роман, а телеграмма на 200 страницах», — высказался о стиле книги А.Кизеветтер (На чужой стороне. 1923. № 2. С. 230). «По силе потрясения мною испытанного, я могу сравнить эту вещь только с андреевским «Рассказом о семи повешенных», — говорилось в «Открытом письме» И.Эренбургу Э.Голлербаха. — Я знаю, Вы боитесь, как огня, сентиментальности и притворяетесь суровым дядькой, который всегда острит и никогда не плачет, Вы плохо обращаетесь с Христом, а ведь Христос, как говорил Розанов, это "слезы человечества". Вы собрали в "Курбове" много, очень много слез, а Христа не заметили» (Накануне. 1923. 30 сент.).

Б.Я.Фрезинский

«Звериное тепло» (Берлин: Геликон, 1923). Сборник составлен из 25 стихотворений, написанных в июле—августе 1922 в городке Бинц на острове Рюген в Балтийском море. Реакция критики на книгу была комплиментарной. Первым отозвался *Андрей Белый*: «Небольшая, но очень ценная книжечка, говорящая мне, о, конечно же, больше многих творений г. Ильи Эренбурга, который то привлекает, то ударяет меня очень больно, отталкивая». Назвав стих «Звериного тепла» «безукоризненно, четко изваянным», Белый отметил в нем «разнообразие пэонов, пауз, внутренних перебоев, дающих скульптуру обычной плоскости ямба и создающих в нем третье измерение»; его вывод: «Оригинальную по теме, по разработке темы, по цельности книгу дал нам поэт в великолепной конструкции мраморно изваянных строк» (Дни. 1922. 17 дек.). Рецензия *Р.Гуля* также восторженная: «Крошечная книжечка. Можно спрятать в карман жилета. Но жаль смять: очень хороша. Всего 25 стихотворений. Но более ярких у Эренбурга не было. Все 25 — об одном. О любви. Нет, ошибся. Три ворвались с кремлем и революцией. О любви — 22.». Сравнивая новый стих Эренбурга с прежним, Гуль, замечает: «Ранее свободный, он замкнулся в строгие граненные квадраты строф. Сковался. Музыка forte! Сгустились краски образов. Они неожиданно ярки в торжественном аккомпанементе. Пафос любви и музыкальная патетичность определили крошечную книжку и заставят ждать от музы новых больших неожиданностей» (Новая русская книга. 1923. № 1. С. 17). «Эренбург-поэт-мастер-конструктор. Он скуп и бережлив на слова и образы — в иные строки его приходится вчитываться по несколько раз — но тем сильней захватывают они и западают в памяти музыкой, иногда удивительные по своей строгой, лаконичной выразительности и законченности. В "Зверином тепле" своем Эренбург опять проявил характерную особенность: он талантливейший эклектик. В стихах его и Мандельштам, и Пастернак», и казалось бы, кто еще дальше от Эренбурга — Кузмин, мотивы которого ясно сквозят в иных строках. Но это вовсе не значит, что Эренбург "под влиянием", идет от кого-нибудь. Вот настоящий поэт-мастер, он настолько умело мог впитать чужие настроения, что они звучат у него неподдельно своими и вся его книжка — свое лицо» (О<фросимов> Ю. // Руль. 1923. 21 янв.). «Эренбург вполне современен, как по темам, так и по выполнению, — отмечал В.Лурье. — Никогда назад, всегда вперед — его путь, и в этом его большая заслуга» (Сполохи. 1923. № 15-16). «"Звериное тепло", — утверждал неизменно критичный к Эренбургу *Г.Иванов*, — явно написано "для души", не из расчета. Вместо vers-libr'ов ямб, левизна слиняла, и тема — любовь... На диспуте о Цехе Эренбург сказал: так, как пишете вы (Цех), во Франции не пишет ни один школьник. И он совершенно прав. Все школьники, вкусившие "левых течений" и вошедшие в возраст, пишут теперь, "как Эренбург". И не только во Франции, но и в нашей Чухломе» (Цех поэтов. 1923. № 4). Книга вошла в том: Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Б.Я.Фрезинский

«Трест Д.Е.: История гибели Европы» (Берлин: Геликон, 1923. Обложка работы В.Константиновского). 16 января 1923 Эренбург писал из Берлина В.Лидину: «На днях сажусь снова за работу: авантюрно-утопическое-сатирическое нечто: "Трест гибели Европы"». 20 февраля Эренбург сообщал Е.Полонской: «Сажусь за прерванный болестями "Д.Е.". Это очень веселая и жуткая штука. Уже 2/3 Европы ликвидированы. Остаются пустяки» (Попов В., Фрезин-

ский Б. Илья Эренбург. 1891—1923. СПб., 1993. С. 285, 303). Роман был завершен в марте 1923. 16 мая 1923 Эренбург читал главы из романа в берлинском «Клубе писателей». «Слушал чтение И.Эренбургом его нового фантастического романа и не мог все время отделаться от охватившего меня гнетущего чувства, — так начинается первая рецензия на книгу. — Фабула романа довольно примитивна. Это жизнеописание ловкого авантюриста, создающего могущественный "Трест Д.Е.", ставящий себе целью уничтожение Европы... Конечно, "Трест Д.Е." добивается всех своих целей, Европа гибнет и отдельные жалкие европейцы находят себе убежище в остальных частях света... Когда "Даешь Европу!" кричат пьяные комиссары, то это звучит очень гордо. Когда в Агитпропах ставят пьесы на эту тему, то значит им так приказывает начальство. Но когда писатель с именем под видом романа преподносит русской публике политический шарж, написанный в стиле провинциального Агитпропа, то это не может не вызывать сожаления» (Соловейчик С. Европа из Агитпропа // Дни. 1923. 24 мая). «"Трест Д.Е.2 — роман громадного невероятнейшего полотна, — писал *Р.Гуль*. — Мне кажутся страницы "Треста" сделанными из железа. В "Тресте Д.Е." нет музыки слова. Сушь учебника, строгость статистического отчета. Сухая ирония скривления губ, порой шепчущих злые издевательства. Лишь там, где взрывается лиризм, есть и музыка и краски» (Накануне. 1923. 14 окт.). *А.Бахрах* отмечал, что в романе «ударение вовсе не лежит на довольно избитой теме описания самого факта гибели материка, на постоянном сопоставлении Европы и Америки, культуры и цивилизации, романтического и наивного мечтательства европейцев и предельного материализма обитателей противоположных берегов океана» (Дни. 1923. 17 июня). Пылкий *Ю.Айхенвальд* негодовал: «Как видно уже из заглавия, он написан (даже напечатан) с дешевой причудливостью. И так много в нем ненужной грубости и грязи, что производит он впечатление отталкивающее. Цинизм здесь доходит не до грации, а до гнусности, и кажется подчас, будто книга эта дурно пахнет. Лишь исключительны в ней проблески остроумия... Роман Эренбурга представляет собой одну из вариаций на современную тему о гибели Европы — тему Освальда Шпенглера... Как ни усердствует автор в изобличении Европы, оно лишь обнаруживает в нем поразительный провинциализм. Изобличитель стоит в передней Европы, в ее притонах, и не имеет доступа в ее внутренние чистые покои. Он замечает одну только накипь европейских столиц, ее луна-парки, ее пошлость, и в этой мелкой луже мелко плавает г. Эренбург» (Каменецкий Б. Погребение Европы // Сегодня. 1923. 1 июля). Связывать роман Эренбурга со Шпенглером было «общим местом» критики: «Если бы завтра был объявлен мировой конкурс на составление сценария "по Шпенглеру", то несомненно первая премия достанется Эренбургу. Его новый роман есть не что иное, как Шпенглер, переработанный для понимания посетителей кинематографа... Вероятно, Эренбург думал, что написал злую сатиру на современность. На самом деле "Трест Д.Е." — злая пародия на трактовку современности... Его переделают в настоящую фильму и, быть может, в конце концов, ГПУ сменит гнев на милость и пропустит "Трест Д.Е." в советскую Россию. Тогда его сможет цитировать Радек» (Руль. 1923. 8 июля). *М.Осоргин* писал: «Новой книгой "Трест Д.Е." Илья Эренбург не побил собственного рекорда, установленного "Хулио Хуренито". "Трест Д.Е." — книга усталого остроумия и притупленной злости... Гибель Европы — тема столь же соблазнительная, как и мировая революция. Эренбург подходит к ней с нигилистической усмешечкой, забывая, что тема эта привлекательна в ее значительности, а не в ее карикатуре... А между тем все, от цветистой обложки до пометок на полях, от тройных подчеркиваний до афишек в тексте — рассчитано на то, чтобы читатель непрерывно смеялся или сердился... Писывал Эренбург лучше; может быть, и еще напишет неплохо. Пока же Эренбург — не в пример прочим — поражает количеством быстро, одна за другой выпускаемых книг» (СЗ. 1923. № 17. С. 490).

В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург писал: «Мой роман "Трест Д.Е." — история гибели Европы в результате деятельности американского треста. Это сатира; я мог бы ее написать и сейчас с подзаголовком — "Эпизоды третьей мировой войны". Европа для меня была не кладбищем, а полем битвы, порой милым, порой не милым: такой я ее видел юношей в Пари-

же, такой нашел в тревожном Берлине 1922 года» (Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 1. С. 235). Роман вошел в издание: Эренбург И. «Необычайные похождения...» СПб., 2001.

Б.Я.Фрезинский

«Тринадцать трубок» (Берлин: Геликон, 1923. Обложка работы Л.Козинцевой). Книга написана в июне 1922 во время отдыха на Балтийском море. Хроника написания — в письмах Эренбурга *М.Цветаевой* — 16 июня: «Отдых у меня чудной: позавчера начал новую книгу «13 трубок» (13 историй). Каких? Гнусно-мудро-трогательных. Пока написал три — английская трубка лорда Грайтона, баварская Петра Шумера и голландская — Мартина ван Броота. По существу — смута. Возможно, что эта классификация чужих трубок (жизней) поможет найти некоторое равновесие»; 20 июня: «Очень увлечен "трубками". Пишу уже 6-ю»; 24 июня: «Пишу 8-ю трубку. Занятно. Приеду, прочту Вам» (ВЛ. 1973. № 9. С. 196—197). 1 июля книга была закончена, 3-го Эренбург написал к ней предисловие, завершив его так: «Если читатель, прочитав эту книгу, закурит трубку и предастся раздумиям о том, как высока и трудна любовь, как быстро проходят годы, как развевается дым надежд и холодеет пепел воспоминаний, если он, мерно дыша в трубку, предается, дыша, душе — прилежный труд июньских досугов автора будет оправдан».

Критика ответила на «13 трубок» недоуменно: «Странная книга: читаешь ее — запоем, от начала до конца — не отрываясь; стало быть с удовольствием. А кончил — отложишь и такое ощущение, точно наглотался, но не задушевного трубочного дыма, а едкого, коричневого, табачного меда... Прегорклое ощущение. Пройдет время и вовсе ничего не осталось, а ведь как густо, казалось, дымили трубки Эренбурга! ...Кому нужна эта книга, дающая впечатление исключительной злой пустоты и во имя чего автор — безусловно талантливый и оригинальный — обратил свою живую душу в "дых"?» (Офросимов Ю. // Новая русская книга. 1923. № 1.). Пытался разобраться в этом недоумении В.Татаринов: «В его рассказах есть фабула — не частая гостья русских писателей, есть напряженность, быстрое развитие действия. Автор умеет зорко видеть и ярко передать виденное. Его образы выпуклы, четки, немного смехатичны и сухи. Мысль резкая, острая, подчас неприятная, но всегда останавливающая... Тяжелым крылом своим задела его война, представившая весь мир в наихудшей перспективе. И вот Эренбург объявил войну всему правому и левому, великому и малому, хорошему и злому... В его сатире отсутствует смех, хотя бы горький, хотя бы злобный. Не потому, что он считает этот презренный мир недостойным своего смеха, а потому что ему вообще не смешно... Сатира Эренбурга не знает ни молниеносных взлетов в сверкающие выси, ни стремительных падений в бездонные провалы. Она вся на плоскости» (Руль. 1923. 25 февр.). Находя среди новелл книги «отменно плохие» и «задуманные смело, ярко, талантливо», критик «Накануне» считал, что «13 трубок» — «остается вне литературы» (Накануне. 1923. 13 мая). *М.Осоргин* писал о «13 трубках»: «Тринадцать трубок И.Эренбурга рассказывают тринадцать историй... Истории неравноценны по занимательности, разнообразны по техническим приемам и языку, космополитичны по содержанию. Единственное, что их объединяет, это присутствие в каждой истории одного и того же персонажа, автором не предусмотренного, Ильи Григорьевича Эренбурга, дыхание которого отравлено четырнадцатой трубкой... Когда Эренбург не упражняется в трудных пассажах языка, а пишет по-настоящему, с уверенностью и простотой уже почтенного и известного писателя, — тогда книга Эренбурга берется и прочитывается до конца. Такова и эта книга, злая, искусно пародирующая, книга ума одинокого и независимого. Но пессимизм его и скептицизм его ленивы, не заражают... И даже в юморе Эренбурга слишком много ума и остроумия: он отпугивает, не вызывая ни твеновского смеха, ни гоголевских слез... Не в упрек писателю Эренбургу все это говорится, потому что он все же писатель настоящий, крупный, любящий слово и не только умеющий использовать талант свой, но и работать умеющий. Не студиец, а мастер... Пожалуй, из всех современных писателей русских это — самый крупный циник, и больше всех обреченный на одиночество» (Дни. 1923. 28 янв.).

В письме Е.Полонской в ответ на ее критику Эренбург заметил: «Что касается "тру-

бок" и халтуры, то должен тебе откровенно сознаться — здесь ты имеешь дело не просто с виноватой нежностью во взоре, а со священной проституцией. Я написал эту книгу в две недели, сидя на балконе в Бинце. Писал и сам вслух смеялся. Это на меня действовало ничуть не хуже морского воздуха. Если же выражаться менее изысканно: охота пуще неволи» (ВЛ. 2000. № 1). Книга неоднократно переиздавалась как полностью, так и частями, отдельные новеллы ее экранизировались.

Б.Я.Фрезинский

«Любовь Жанны Ней» (Т.1. Любовь Жанны Ней. Т. 2. Андрей Лобов). (Рига: О.Д.Строк, 1925—1926). Переиздание: Берлин, 1929 (это издание открыло своего рода собрание сочинений Эренбурга в издательстве «Петрополис», выходившее в 1929—1931). Эренбург работал над романом в сентябре — ноябре 1923 в Берлине («Я писал «Жанну Ней» в Берлине, в маленьком турецком кафе, где восторженные люди суетясь сбывали друг другу доллары и девушек. Я выбрал эту кофейню, столь непохожую на роскошные кондитерские западного Берлина, за непонятный говор, за полумрак, за угрюмость. Там каждое утро я встречался с моими героями» // Прожектор. 1927. № 17. С. 12). Впервые роман был напечатан в журнале «Россия» (№ 1—3 за 1924).

Как обычно, критика была сурова к Эренбургу. «В новом романе еще сильнее, чем в "Гибели Европы", дает себя знать неряшливость, поспешность языка; трафаретность оборотов, картонность — плоскостность — героев» (Потехин Ю. // Накануне. 1924. 14 мая). «Совдевицы и совпровинциалы с удовольствием прочтут это новое "сенсационное" произведение талантливого имитатора гениальных подлинников», — писал бывший «Серапионов брат» и будущий французский прозаик *В.Познер* (Дни. 1924. 22 июня). Критика вернулась к роману после выхода рижского издания: «Роман международный. Два образца перед нами: роман франко-русский "Жанна Ней" Эренбурга и роман русско-прусский "Города и годы" Константина Федина. Вышло у обоих пребойко, особенно у Эренбурга — бойко казашка пишет, — бойкое перо. Но если всю правду сказать, то роман Эренбурга стоит уже совсем за пределами литературы» (Руль. 1926. 17 авг.). После того как роман был экранизирован Г.Пабстом на студии УФА в Берлине, критика снова вернулась к нему: «Из писателей современных кино использовало Эренбурга — его "Любовь Жанны Ней" изготовляется одним из самых крупных немецких кино-обществ. Как известно, роман Эренбурга — добровольческая эпопея, переданная в красках, свойственных этому автору, специализирующемуся на угодничестве большевикам; характерен эпизод, разыгравшийся на съемках этой картины, когда русские беженцы отказались выполнять требуемое режиссером и покинули ателье, предпочитая лучше лишиться столь необходимого заработка, чем воплощать пасквиль» (Руль. 1927. 31 июля). Отношение к роману перешло на отношение к фильму. Та же газета через полгода писала: «Непонятно, чем могла прельстить эта эренбурговская смесь из патетически криминальных случаев и демагогической плакатности такого чуткого и культурного режиссера, каким является Пабст. Внешне — исключительно талантливая работа, многие сцены так остро схвачены, даже преувеличения и шаржи так проникновенны и пластичны, что врезываются в память. По существу же режиссер не может управиться с этими эренбурговскими садистами, убийцами, слепыми ненавистями, не может оживить этих добродушных и добродетельных, таких хорошеньких коммунистов и сделать убедительным противопоставление их слюнявому европейскому разврату. Тяжелая, неприятная лента» (Руль. 1927. 16 дек.). Книге уделил внимание в своем «портрете» Эренбурга *М.Слоним*: «Романы Эренбурга очень литературны и интересны для чтения потому, что они всегда занятны; несмотря на некоторую сухость описания, в них много меткого, остроумного и забавного, они составлены легко и талантливо — но их персонажи по большей части ходульны и надуманы. Это поражает уже в первом крупном романе этого типа — "Любовь Жанны Ней": в нем описаны злоключения коммуниста Андрея, попадающего в Париже на виселицу за убийство, которого он не совершал, и необыкновенная к нему любовь француженки, проведшей молодость в России — Жанны Ней... Эренбургу не хватает как будто малого, но очень важного в искусстве: художественного такта... Тут та-

лант покидает его. Эренбург отлично умеет выбрасывать на рынок именно то, чего требует средний читатель... Еще одна вещь, которой пуще всего боится этот самоуверенный писатель: отстать от современности... Его задача — как художника — отражать все прихотливые изменения умственной, социальной и художественной моды. В этом и заключается тайна Эренбурга: он соответствует в какой-то мере ритму нашего времени. Его стилю, в котором царят быстрота, острота и пустота. Он философ, социолог, художник для бедных» (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 108—111). Вспоминая 1924 год, Эренбург писал: «Я начинал охладевать и к цирковым представлениям, и к конструктивизму, зачитывался Диккенсом и писал сентиментальный роман со сложной интригой — "Любовь Жанны Ней"... — отдал дань романтике революционных лет, Диккенсу, увлечению фабульной стороной романов и своему (уже не литературному) желанию писать не только о тресте, занимающемся уничтожением Европы, но и о любви» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. С. 7. С. 120, 224). Роман переиздан в 2002 (М.).

Б.Я.Фрезинский

«Рвач» (Париж: Ладыжников, 1925). Роман написан под впечатлением поездки Эренбурга весной 1924 по нэповской России; в его основе — подлинная история о юноше-комсомольце, ставшем спекулянтом. Работу над романом Эренбург начал в Коксиде (Бельгия) в августе 1924 и закончил в ноябре 1924 в Париже. О начале и конце работы над «Рвачом» Эренбург писал *Е.Замятину* 18 августа: «Сижу, пишу роман («Рвач»). Хотел бы в нем преодолеть хоть часть бывших пороков. Он (новый), кажется, не похож на меня, так как 1. Чисто психологический; 2. Материал (Эйхенбауму назло) русский весь; 3. Интрига в тени, и центр тяжести перенесен на подробности описательные героя и обрамляющей его эпохи» и 1 декабря: «Кончил я новый роман "Рвач". Старался, как приготовишка, по три раза перечеркивал фразу, писал долго — четыре месяца. Хотел дать не только героя, вышедшего из революции спекулянта, но и "пейзаж" с помощью бальзаковских отступлений» (Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 172).

Критика охотно принялась «разоблачать» очередной роман Эренбурга. «Не только изобилуют на его страницах гнусные сцены, но и слова он часто берет из резервуара пошлой физиологичности, — писал *Ю.Айхенвальд*... — Там, где хотел поведать автор, чем живы коммунисты и какой правдой, каким страстным верованием оборачивается для них коммунизм — там он тоже потерпел неудачу, потому что изображение правды и веры ему вообще не по перу, ему не к лицу» (Руль. 1925. 30 дек.). Отметив, что «Рвача» «не приняли большевики» (роман был запрещен к ввозу в СССР), пражский критик писал: «Чем дальше, тем все преснее и преснее становятся эренбурговские романы... "Рвач" роман тенденциозный, с рассуждениями и несмотря на свою величину — 450 страниц — беден материалом... У Эренбурга есть какая-то смердяковщина, которая и в положительные его типы вносит то, что лишает их какой-либо человеческой красоты. Нет ничего святого, на что бы Эренбург тайно или открыто не плюнул» (Воля России. 1926. № 2. С. 190—191). «"Рвач" весь пересажен на русскую почву, где пышно расцвели рядом с голубенькими цветочками чувствительности сущие цветы лазоревые, с позволения сказать, похабщины. Правда, "Рвача" зарезал Главлит, как пишет сам Эренбург, но не за нелестное изображение коммуниста, как можно было предполагать, а за натравливание на нэпманов. Вот уж поистине страна чудес» (Воля России. 1926. № 10. С. 171). «Критика» была, скорее, не литературной: «Илья Эренбург выпустил новый роман под довольно-таки вульгарным и пошлым названием "Рвач". Илья Эренбург — безусловно талантливый еврей, начавший свою карьеру слащавым стихотворением "Молитва за Россию", вскоре затем сменивший вехи... В условиях мирной буржуазной жизни из Эренбурга мог бы в конце концов выработаться писатель типа *Леонида Андреева*, любящий трактовку "вопросов" и приводящий в телячий восторг студентов и курсисток. Революция и большевизм погубили многих; не уцелел и Илья Эренбург... Все творчество Эренбурга — советская дешевка; яркий плакат, из которого выпирает убожество мысли» (Рыбинский Н. // Новое время. 1925. 31 дек.). Заметку «Вместо рецензии» *В.Ходасевич* построил на опечатке:

«Герой, Михаил Лыков, сын "человека из ресторана", — показан с раннего детства. <В романе> описана сцена, долженствующая изображать те гнусные оскорбления, которым подвергался его отец... Некий полтавский сахарозаводчик кутит с приятелями, издевается над стариком-официантом. ...Изобразив своего сахарозаводчика, действительно — хама и действительно — подлеца, писатель И.Эренбург не постыдился дать ему фамилию: "Гумилев"; далее Ходасевич признал, что в романе напечатано: Гумилов, опечатка "Гумилев" только на одной странице, но эта опечатка намеренная (Дни. 1925. 27 сент.). Эренбург ответил Ходасевичу: «Заподозрить человека в столь глупой и трусливой подлости, какой явилось бы оскорбление памяти покойного поэта путем опечатки, может только человек, чуждый благородству и чести» (Парижский вестник. 1925. 2 окт.). В 1933 *М.Слоним* отмечал, что «"Рвач", изобразивший спекулянта и подлеца, приспосабливающегося к советскому режиму, тяжел и растянут именно ввиду неудачной попытки Эренбурга заняться, главным образом, психологическим рисунком» (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 109). Роман (без купюр) вошел в последнее собрание сочинений Эренбурга (М., 1991. Т. 2).

Б.Я.Фрезинский

«В Проточном переулке» (Париж: Геликон, 1927. Обложка работы К.Тейге и О.Мрквички). Отпечатан в количестве 1000 экз. не позже июня 1927; переиздан в 1927 в Риге. Роман написан в Париже под впечатлением поездки в Москву (весна 1926) в сентябре — ноябре 1926. 7 октября 1926 Эренбург сообщал в письме знакомой: «Сейчас я засел за новый роман — московский. Он будет называться "Жестокая идиллия" или "В Проточном переулке" (Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1924—1931 годы. СПб., 2000. С. 176), а 23 ноября — В.Лидину: «Я кончил мой роман. Заранее предвижу все нападки: 1) апология мещанства 2) введение романтически гротескных фигур в быт и пр.» (Там же. С. 183).

М.Осоргин писал в рецензии: «Непризнанный здесь и отвергнутый там, Эренбург имеет все права считать себя гонимым писателем... Каждый писатель волен идти путем, какой ему нравится, особенно когда он обладает завидной способностью за три месяца написать целый роман. Но если автор "Хулио Хуренито" и "Треста" стоит в литературе почти особняком, то автор "Жизни Николая Курбова" и "Любовь Жанны Ней", как и последнего романа "В Проточном переулке", марширует в толпе ему подобных... Российский быт богат и неистощим; даже сидя в Париже, Эренбург не исчерпал бытовых гримас Проточного переулка. Но вот что ново: Илья Эренбург стал писать простым языком, даже больше: с замоскворецкой закваской. И еще: Илья Эренбург, автор ядовито слюнных "13 трубок", пытается полюбить маленького человека, или хотя бы оправдать его... Обе новые черты эренбургова писанья — положительны и благоприятны» (ПН. 1927. 21 июля). *Г.Адамович*, напротив, утверждал, что «"Проточный переулок" совсем плохой роман, хуже прежних. Изображается в нем глухой уголок Москвы и его обитатели. Купцы, мелкие служащие, беспризорные дети, бывшие люди. В центре некий Юзик, задуманный до того неоригинально, что даже удивляешься, как это ловкий Эренбург, всегда гоняющийся за остротой и новизной, не почувствовал скудости своей выдумки... Из этого материала мог бы все же получиться роман. Но пряничность и бумажность эренбурговских героев до того ощутима, что ими невозможно заинтересоваться. Полное отсутствие дара творить "живых людей" Эренбург мог бы на крайность заменить другими качествами. Но их нет. Стиль безличен и текуч, как вода»; Адамович назвал Эренбурга «Боборыкиным, начитавшимся Жироду» (Звено. 1927. № 3. С. 127—128). Анализу романа была посвящена очередная статья об Эренбурге Н.Мельниковой-Папоушек: «И.Эренбург, наконец, вступил на традиционный путь русской художественной литературы... Вдруг "В Проточном переулке" у этого писателя, не признающего ни родных, ни знакомых, произошло просветление, он вспомнил о прекрасном и неисчерпаемом источнике, из которого лишь сравнительно недавно стала черпать современная русская литература — о Н.В.Гоголе... Бросается прежде всего в глаза сюжет и даже не сюжет, а герои, все мелкие люди без определенных занятий, словом, все те, с которыми мы знакомы по петербургским рас-

сказам Гоголя... Что касается самой манеры И.Эренбурга, то в актив ему нужно записать незнакомое ему до сих пор целомудрие и стремление оторваться от грязи, к которой он приближается слишком охотно. Его романтизм в данном случае более естественен и сердечен, чем в Жанне Ней... Будем надеяться, что "Проточный переулок" будет поворотным пунктом творчества И.Эренбурга» (Воля России. 1927. № 8-9. С. 214—217). *М.Слоним* отмечал в романе «некоторое подражание *Горькому*» (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 109). В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург посвятил роману целую главу; он писал: «Я вдохновился Проточным переулком, с его равнодушием и надрывом, с мелким подходом к большим событиям, с жестокостью и раскаянием, с темнотой и тоской; впервые я попытался написать повесть "с натуры". В основу фабулы легло подлинное происшествие: владелец одного из домишек — абрикосового или шоколадного — жадный и бездушный торгаш, разозлившись на беспризорных, которые стащили у него окорок, ночью завалил выход из подвала, где дети прятались от жестоких морозов... Я больше не мог жить одним отрицанием, я замерзал от сатирических усмешек... В "Проточном переулке" очень мало иронии: я захотел найти в сердцах моих героев то доброе начало, которое позволит им расстаться с грязью, с пошлостью, с душевной пустотой. В те годы я не писал стихов, и повесть походила на лирическое признание... Слабость моей повести не в замысле, не в том, что я обратился к неприглядным обитателям Проточного переулке, не противопоставив им строителей будущего, а в том, что изображаемый мир слишком робко, скупо, редко озарен светом искусства» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 267—270). «В Проточном переулке» (без купюр) вошел в последнее собрание сочинений Эренбурга (М., 1991. Т. 2).

Б.Я.Фрезинский

«Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца» (Париж: Петрополис, 1928. Обложка работы Козинцевой и Сеньора); переиздан в сентябре 1929 берлинским издательством «Петрополис». Роман написан в апреле — октябре 1927 в Париже. 25 июля 1927 Эренбург писал из Бретани Е.Полонской: «В Париже я начал сатирический роман "Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца" и довел его до половины. Здесь надеюсь кончить. Он, вероятно, тебе понравится. Для чего окружал себя хасидами, талмудистами и пр. Это — современность глазами местечкового еврея. Метод осмеяния — чрезмерная логичность» и 24 сентября ей же: «Я вернулся в Париж и думаю кончить "Ройтшванеца". Почему он Лазик? "Я сказал себе "лезь, Лазик" и я лезу". Тебе понравился "Швейк"? По-моему замечательная книга. Меня она совершенно потрясла. Помимо сего перечитывал в энный раз "Rouge et Noire"...» (ВЛ. 2000. № 2. С. 272—273). Статья Н.Мельниковой-Папоушек в романе называлась «И.Эренбург и Я.Гашек»: «Того, кто стал или может стать в данный момент любимцем читателей, Эренбург узнает с поразительной скоростью и немедленно же выпускает свой очередной роман именно в этом же жанре. Нечто подобное им было проделано и по отношению к "Швейку". У Эренбурга достаточно здравого смысла и чувства самозащиты, чтобы не просто подражать, а лишь брать полюбившийся жанр, кроме того, у него есть известная среда и типы, которые он знает и с которыми он манипулирует наверняка... Как и большинство романов Эренбурга, "Лазик Ройтшванец" написан весьма неровно с неожиданными ухабами, в которые проваливается читатель, ожидающий как раз если не взлета, то подъема. Поэтому мы можем говорить лишь об удачных местах, но далеко не об удачном романе» (Воля России. 1928. № 4. С. 120.). *М.Осоргин* положительно оценил новую работу Эренбурга: «После ряда неудачных романов, неудачных, главным образом, попытками изображения положительных типов, — Илья Эренбург написал хорошую книгу в чисто эренбурговском духе: злую и достаточно циничную сатиру на всех и вся, — и на советский быт, и на эмиграцию, и на всякое попутно попавшее государство, какое случалось в маршруте Лазика Ройтшванеца, маленького еврея из Гомеля, претерпевшего великое число житейских бурь и неудач. Эту злющую и остроумную книгу Эренбурга прочесть приятно и интересно, в особенности в первой ее части, в бытовой российской, где у сатирика было больше материала. Вторая половина романа бледнее и растянутее; главы, относящиеся к быту худож-

ника, кажутся случайными, во всяком случае, гораздо мельче по значению. Как бы охотясь на крупного зверя, Эренбург заодно бьет и по малой птахе. Есть еще и заметный недостаток: болтливость героя заражает порой автора. Но все же Эренбурга можно поздравить: он опять написал хорошую книгу, напомнившую не только "Трест Д.Е.", но и "Хулио Хуренито" (Дни. 1928. 5 февр.). *Ю.Айхенвальд*, не очень вчитываясь в роман, в очередной раз разнес Эренбурга: «Многословием и пустословием изнуряет книга Эренбурга "Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца". Необычайно растянутый шарж, очень скоро вызвающий скуку» (Руль. 1928. 22 февр.). В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург вспоминал 1927 в Париже: «Я решил написать сатирический роман. Герой его, гомельский портной Лазик Ройтшванец, горемыка, которого судьба бросает из одной страны в другую. Я описал наших нэпманов и захолустных начетчиков, польских ротмистров эпохи санации, немецких мещан, французских эстетов, лицемерных англичан. Лазик, отчаявшись, решает уехать в Палестину; однако земля, которую называли "обетованной", оказывается похожей на другие — богатым хорошо, бедным плохо... Моего героя критики называли "еврейским Швейком"» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 8. С. 218—219).

Б.Я.Фрезинский

«Заговор равных» (Берлин; Рига: Петрополис, 1928); переиздан в Риге в 1932. Исторический роман из эпохи Великой французской революции (о Гракхе Бабефе) написан в Париже в феврале — мае 1928. 1 июня 1928 Эренбург писал *Е.Замятину*: «Я много работал все это время. Только что кончил нечто среднее между историческим романом и "эссе". Называется "Заговор равных" — это о Бабефе и о том, как кончилась французская революция» (Новое литературное обозрение. № 19. 1996. С. 179).

Первая рецензия появилась в Риге: «В сравнении с другими писаниями Эренбурга, эта книга выигрывает своей относительной прямотой. В ней не так отталкивает эренбурговский нигилизм, сладострастная мефистофельщина, головная изобретательность, душевный холод, охолощенное сердце, это тайное "ni foi, ni loi ни веры, ни права", неизменное и не уходящее из его романа всеобщее "тьфу"... Бабеф ему нравится, правда, и он под пером Эренбурга кажется не столько умным, сколько наивным: пламенный фанатизм для Эренбурга тоже "тьфу"... Среди строк его книги без труда улавливаешь совсем не случайные параллели между Францией 1790 года и Советской Россией: террор, голод, спекуляция, продажность и взяточничество. «Заговор равных» во главе с Франсуа-Ноэлем Бабефом, назвавшим себя Гракхом — был создан коммунистами. Но нынешние вожди СССР, тоже коммунисты, не разрешили к обращению ни одной из идей Бабефа... Если бы Бабефа арестовали сейчас в России, застав хотя бы за изложением теории равенства, он был бы расстрелян. Роднит эту книгу Эренбурга с его романами общее отвращение к людям... Эренбург остается Эренбургом» (*Пильский П.* // Сегодня. 1928. 15 дек.). Рецензируя роман, *М.Осоргин* писал: «Есть два романа Ильи Эренбурга под названием "Заговор равных": один напечатан в "Красной нови" — маленький, причесанный, охолощенный, приемлемый в целях воспитания советского читателя; другой (изд. "Петрополиса" в Берлине) — более обширный, трепанный, подозрительный по идеологии, смущающий честную коммунистическую душу. Желающим изучить редакционные приемы советской цензуры рекомендуется просмотреть оба издания; мы здесь ограничимся последним, как полным и подлинным. Эпоха — после Термидора, герой — Бабеф... Такие верующие Бабефы знакомы русской революции и, конечно, ею уничтожены, попросту — вычищены. В этом и вся опасность писаний Эренбурга, не поймешь, пишет ли он историю или намекает на современность? В сущности виноват ли он, что напрашивается много параллелей: где Термидор, где НЭП, где Франция, где СССР... Роман Эренбурга написан с обычной живостью и с предельной небрежностью». В заключение Осоргин написал об Эренбурге: «Он вообще враждебен всякой догме и всякому ликованию. Плохо же то, что он не верит не только в сущее, но и в грядущее» (ПН. 1928. 27 дек.). Политическую актуальность книги признавали все рецензенты: «Книга Эренбурга не только бойко, ловко, по-газетному остро написанная картина Франции после 1793 г. Это история "падения революции" — и теперь, когда столько говорят

о российском термидоре, она приобретает злободневный интерес» (Воля России. 1929. № 1. С. 117).

Б.Я.Фрезинский

«10 л.с.: Хроника нашего времени» (Берлин: Петрополис, 1929). Книга написана Эренбургом в Париже в феврале — июне 1929; 14 июня 1929 он писал в предисловии: «Эта книга не роман, но хроника нашего времени. В ней нет ни вымышленных героев, ни сочиненной автором фабулы... Автор старался не отступать от сырого материала, как от газетных сообщений, протоколов заседаний, судебных отчетов и пр. К этому следует прибавить воспоминания, дневники, частные письма, а также личные наблюдения автора». Книга вышла в октябре 1929. Эренбург писал Ю.Тувиму 29 сентября 1929: «На днях вышлю Вам мою книгу "10 л.с.". Это не роман. А хроника нашего времени, история ситроеновского автомобиля. Заводы, каучуковые плантации, борьба за нефть, биржа и пр. Уж очень надоело писать романы» и 17 октября: «Книга "10 л.с.", только что вышла и я пошлю ее Вам в ближайшие дни» (Советское славяноведение. 1975. № 2. С. 93—94).

М.Осоргин начал рецензию на «10 л.с.» со слов *Г.Адамовича* о том, что Эренбурга принято замалчивать и при том по обе стороны рубежа: ни там, ни здесь его не любят; если о нем пишут, — то его непременно бранят; и продолжил: «При этом его читают не только обе стороны, но и на иностранных языках... Я думаю, что потому его переводят и читают, что он интересен... Замалчивают Эренбурга потому, что он сидит между двумя стульями: один стул в кафе на Монпарнасе, а другой стул, колченогий, в Москве; не идейно, а фактически... Мне лично Эренбург чужд по духу его творчества, но я очень ценю в нем деятельную ненависть. За это же можно, по-моему, ценить и *Зинаиду Гиппиус*, с которой у Эренбурга так много общего, только Эренбург не злобен, а зол, и слишком ленив, чтобы быть мелочным. Зол он не на когонибудь в частности, а на весь мир, за исключением своего кафе и своей трубки... "10 л.с." — довольно сумбурное произведение, продиктованное не столько ненавистью, сколько досадой. Это — плод огромнейшей газетной эрудиции; настрижены и изучены заметки за многие годы о нефти, о каучуке, о миллиардерах, их махинациях и особенно о бирже... Пролетариат, по Эренбургу, забит, затуркан, и уже ни к чему не способен; те же, кто его высосали и искалечили — роковым образом влекут нас к пропасти... Эренбург курит, пьет кофе и ясно видит, как все это произойдет, как мир полетит вверх тормашками. Втайне он надеется, что угол Монпарнаса и бульвара Распай уцелеет. Эренбург очень, очень талантливый писатель. Ни Форда, ни Ситроена он, вероятно, не видывал. А какие портреты, сколько красок и художественного беспристрастия!.. Так пишет Эренбург свои романы; не может не писать. Давно нет любви, а ненависть притупилась, — но рука сама покупает номера газет... Остановиться невозможно... Может быть, Эренбург угробил или угробит свой талант, — но он полирует кровь... Его замалчивают и в настоящей и в зарубежной России: тем приятнее расписаться в чувствительной к нему слабости» (ПН. 1930. 23 янв.). Н.Мельникова-Папоушек писала в рецензии: «Скажем прямо: "10 л.с.2 бесспорно новый жанр, во всяком случае в русской литературе: жанр приятный, свежий и отвечающий как литературным, так и читательским требованиям эпохи... Это книга, описывающая рождение и рост автомобиля, различных ингредиентов, входящих, как необходимые его составные части — каучука, бензина и т.д., наконец, новой психологии человека, связанного неотлучно в той или иной форме с автомобилем, вошедшим навсегда в жизнь... По своему сюжету книга подействует удручающе, в то время как формально она будет доставлять удовольствие как компановкой, так стилем и ярким остроумием» (Воля России. 1930. № 1. С. 89—90). *М.Слоним* в связи с этой книгой отмечал умение Эренбурга «развернуть свой талант сатирика и отрицателя» так, чтобы подвергнуть «уничтожающему анализу какоенибудь человеческое установление»; по его мнению, в этой книге, написанной в стиле «социально-беллетристического монтажа», «Эренбург атакует капиталистическое общество, но это не мешает ему время от времени пустить шпильку по адресу коммунистов» (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 105). «10 л.с.» открыла серию книг Эренбурга, объединенных общим заголовком «Хроника наших

дней»; в мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург объяснял возникновение этого замысла: «Я захотел поближе разглядеть сложную машину, которая продолжала изготовлять изобилие и кризисы, оружие и сны, золото и одурь, понять, что за люди "короли" нефти, каучука или обуви, какие страсти их воодушевляют, проследить их загадочные ходы, от которых зависят судьбы миллионов людей. Я начал работу в 1928 году, а кончил в 1932-м; четыре года я положил на то, что назвал "Хроникой наших дней"... Мне пришлось изучать статистику производства, отчеты акционерных обществ, финансовые обзоры; беседовать с экономистами, с дельцами, с различными проходимцами, знавшими подноготную мира денег. Ничего отрадного в этом не было, и я понимал, что начатая работа не принесет мне ни славы, ни любви читателей» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 304).

Б.Я.Фрезинский

«Виза времени» (Берлин: Петрополис, <1930>). 17 апреля парижские «Последние новости» сообщили о поступлении книги в редакцию для отзыва. Книга была составлена Эренбургом в январе 1930 из очерков, написанных в 1922—1929: «Письма из кафе», «Пять лет спустя», «Двойная жизнь», «Новый Париж», «Бретань», «В центре Франции», «Грузия», «Глазами проезжего», «В Польше», «Тоска середины», «Кутна гора», «Первая встреча», «В Словакии», «Подкарпатская Русь», «Север».

Г.Адамович писал в рецензии: «Новая книга Эренбурга "Виза времени" со всех точек зрения лучше большинства последних его сочинений и ни в какое сравнение не может идти с его претенциозно-плоскими романами и полуроманами вроде "10 л.с.". Но главное ее преимущество в том, что это — путевые записи, т. е. в ней фактическая основа. Эренбург рассказывает о том, что он видел в Европе, измененной и потрясенной недавней войной, — и рассказывает он чрезвычайно интересно. Часто приходится слышать упреки в несправедливом, предвзятом отношении здешней критики к Эренбургу. Воспользуемся случаем эту легенду опровергнуть. Эренбург человек бесспорно умный и даровитый. Это не вполне творческая натура, но чисто-теоретическая, — в том смысле, что в области воображения, предоставленный сам себе, он слабеет. Он не поэт и не романист, конечно. Но "эссеист", критик, путешественник, наблюдатель он своеобразный и тонкий. Если бы он свой ум и свою тонкость меньше показывал, меньше навязывал читателю, было бы лучше. Но это — дело вкуса и такта, свойств, которых у Эренбурга меньше всего... Говорят, путевые заметки должны быть таковы, чтобы читателю захотелось самому описанную страну посмотреть. Этой цели Эренбург достиг» (ПН. 1930. 22 мая). Рассказывая в мемуарах «Люди, годы, жизнь» о своих путешествиях по Европе 1920-х, Эренбург писал: «Некоторые поездки я описал и назвал книгу очерков "Виза времени". ...Выбрав такое заглавие для книги, я думал не о придирчивых консулах, а о еще более придирчивом веке: хотел проверить, какие из наших прежних представлений могут быть завизированы временем. Поездки помогли мне освободиться от множества условностей, старых и новых, увидеть жизнь такой, как она есть» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 322). Вошла в последнее Собрание сочинений (Эренбурга. М., 1991. Т. 4).

Б.Я.Фрезинский

«Единый фронт» (Берлин: Петрополис, 1930). Роман написан в Париже в январе — июне 1930; вышел из печати не позднее октября 1930 («Последние новости» 16 октября 1930 сообщили о поступлении книги в редакцию для отзыва). Критика романа не приняла. *Г.Адамович* писал в рецензии: «Эренбурга сейчас читают много, с усердием, с удовольствием. Он все-таки талантливее своего духовного отца *Боборыкина*... "Единый фронт" — это, разумеется, единый фронт капиталистов и империалистов против Советского Союза. Капиталисты и империалисты между собой враждуют и единство их наладить трудно. Миллиардер Ольсон, "спичечный король", соперничает с другим миллиардером, сэром Вайнштейном, витебским евреем, смещающим королей и по коммерческим расчетам устраивающим революции. Министры в их руках — куклы... Эренбург не реалист, а сатирик. Поэтому он сгущает краски... Книга лишена последовательной фабулы. Она вся состоит из отдельных зарисовок, иллюстрирующих подготовку противосоветского единого фронта... Главная вина Эренбурга та, что

он лжет самому себе: он притворяется ограниченным и тривиальным наблюдателем, не будучи им. Кто написал главу о старом журналисте Левале, не может не понимать пустоты или фальши остальных глав "Единого фронта"» (ПН. 1931. 18 дек.). Так же оценивали роман и в Берлине: «Социальный заказ Эренбурга заключается в противопоставлении гниющего разлагающегося буржуазного мира расцветающему советскому режиму. Заказ Эренбург, хотя он и очень себе на уме, выполняет с усердием... Европа только тем и занята, чтобы злоупотреблять против советской власти, но монастырские подвижники Москвы легко отбояриваются от всяких поползновений и на каждом шагу дают чувствовать свое умственное и моральное превосходство... Ознакомившись с этой книгой, начинаешь понимать, какую великую жертву приносит наравне с *Максимом Горьким* Эренбург, живя в Париже с привкусом гнили во рту и запахом падали вместо того, чтобы наслаждаться суровой монастырской жизнью в Москве» (Руль. 1931. 25 февр.).

В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург писал: «В 1930 году вышла моя книга о короле спичек; в отличие от других моих книг того времени (документальных). "Единый фронт" — роман с ключом. Ивар Крейгер в романе называется Свеном Ольсоном. Не знаю почему, но я решил похоронить короля спичек, он умирал, поговорив о французском премьере Тардье. Роман перевели на различные языки. Шел 1931 год; мировой кризис рос. Крейгер нервничал; он пытался объяснить публике падение акций "большевистскими интригами"; в некоторых газетах появились статейки о том, что я хочу погубить короля спичек. Это было настолько глупо, что я не смог даже возгордиться. Правительства во Франции быстро менялись, но Тардье еще был премьер-министром, когда в 1932 году Ивар Крейгер застрелился. Его секретарь барон фон Драхенфельс писал в своих воспоминаниях, что накануне самоубийства на ночном столике короля спичек он видел мою книгу» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 307). В России роман не издан.

Б.Ф.Фрезинский

«Мы и они. Франция» (Берлин: Петрополис, 1931). Книга составлялась Эренбургом и *О.Савичем* в марте — июне 1930 в Париже. Как вспоминала вдова Савича: «Антология «Мы и они» возникла из-за безденежья. Придумал собрать воспоминания французов о России и русских о Франции, конечно, Эренбург. Уговорить Савича ему никогда не стоило труда. Работа предстояла большая. Составили список книг, которые надо было перечитать, и начали делать выписки. Наша двухкомнатная квартира была вся завалена книгами и листами с выписками» (Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1924—1931 годы. СПб., 2000. С. 305—306). Антология, посвященная Франции, рассматривалась составителями, как первый том серии книг. О работе над антологией Савич писал В.Лидину 22 апреля 1930: «Эренбург и я издаем на 4 языках (французском, немецком, итальянском и русском) книгу — Русские писатели о Европе, от Карамзина до наших дней» и затем в июне: «Франция готова. Получился памфлет». 19 февраля 1931 Эренбург информировал Лидина: «Вышла книга "Мы и они". Эмигранты бесятся от злобы. По-французски она выйдет весной» (Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1924—1931 годах. С. 305, 313, 329). Таким образом, книга вышла не позже февраля 1931. В предисловии к ней составители писали: «На свете не существует книг беспристрастных. Чем глубже скрыты суждения автора, тем, может быть, пристрастнее книга. Литературный монтаж обладает лишь внешней видимостью беспристрастия. На деле работа составителя, заключающаяся в подборе и расположении материала, носит столь же индивидуальный характер, как и всякая работа писателя. Именно поэтому составители считают необходимым указать, что в их намерения ни в коем случае не входило восхваление или уничижение Франции: идея оценки нации, как единого организма, им абсолютно чужда. Часто несогласные с мнениями цитируемых авторов, сознательно отводя место суждениям заостренным и резким, составители хотели дать верную картину отношения русских писателей к тому, что они видели в самой Франции, и как воспринимали ее издали».

Критика отнеслась к этой работе сдержанно. Отметив, что книга не отражает взглядов эмиграции на Францию (хотя в ней были высказывания *Д.С.Мережковского*, *З.Н.Гиппиус*, *М.А.Алданова* и Л.Д.Троцкого), парижский рецензент писал: «Мон-

таж О.Савича и И.Эренбурга показал нам фильм в черных тонах, в котором "преобладают суждения"... Однако, настолько интересен сюжет книги, такую огромную роль играла Франция в нашей культуре, так она нас влекала, а часто и останавливала, так много замечательных русских людей писали о ней, — что сборник, несмотря на его недостатки, читается с большим интересом. Составители дают выдержки из писаний около сотни русских авторов — прозаиков и поэтов, начиная с Тредьяковского и Фонвизина, и располагают их по девяти отделам — Париж; провинция; нравы; государственный аппарат; буржуа; рабочие; крестьяне; встречи с писателями; притяжения и отталкивания... Кажется, что за первым сборником последуют книги и о других странах Европы. Жаль, если они будут "монтированы" столь же тенденциозно» (ПН. 1931. 12 февр.). Отметив, что «среди приведенных цитат есть, конечно, весьма ценные и поучительные», берлинский рецензент написал: «Но если найдутся охотники читать этот сборник, то в результате в голове образуется только сумбур» (К.с. // Руль. 1931. 18 февр.). Антологии, посвященные другим странам, составлены не были; к распространению в СССР «Мы и они» была запрещена; книга не переиздавалась.

Б.Я.Фрезинский

«Фабрика снов: Хроника нашего времени» (Берлин: Петрополис, 1931). Книга написана в Париже в феврале — апреле 1931, отпечатана во Франции, 16 марта 1931 Эренбург писал М.Слонимскому: «Много работаю, пишу "Фабрику снов" — о кино, как "10 л.с." об автомобиле» и 21 апреля — В.Лидину: «Я работаю с утра до ночи: кончаю книгу о кино». С 28 июля по 6 августа и 13 августа отрывки из книги «Фабрика снов» печатались в газете «Сегодня» (Рига). *М.Слоним* отмечал, что книга «Фабрика снов» написана «в стиле социально-беллетристического монтажа» (Слоним М. Потреты советских писателей. Париж, 1933. С. 105).

Б.Я.Фрезинский

«Испания» (Париж: Геликон, 1933). Книга написана в Париже в декабре 1931 — январе 1932; это путевые очерки о поездке Эренбурга в Испанию (октябрь — ноябрь 1931). «Испания», более социально заостренная, чем «Виза времени», изображала страну накануне последовавших революционных событий; книга вызвала соответствующую реакцию критики: «Что сказать об Эренбурге, который, побывав в Испании, ныне выпустил книгу испанских впечатлений, из которой явствует, что он в стране не увидел ничего, кроме беспризорных, голодных, дегенератов и безработных. Эренбург любит контрасты. Все его творчество построено на контрастах... Обычные "испанские образы" — только трамплин, от которого отталкивается Эренбург, чтобы убедить читателя, что «жестокая, нищая» Испания уже закипает, уже клокочет. Он побывал в стране в первые месяцы после апрельской революции прошлого года... "Ничего не изменилось" со времени Примо де Ривера, стало еще больше лицемерия и нищеты — таков лейтмотив книги Эренбурга... Через всю книгу тянется тема "похлебки" — немного воды с деревянным маслом, — этой похлебкой якобы живут девять десятых трудящихся Испании. Что перед этой похлебкой советский паек!.. Страшно думать, что кого-то в Москве может утешить эта книга и примирить с советской действительностью» (Ивелич. // ПН. 1932. 24 нояб.). В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург рассказал, как его книга, изданная в Испании, помогла крестьянам небольшой испанской деревушки защитить свои права: «После моей поездки в Испанию я написал книгу о том, что увидел... Ее издали в Мадриде под названием "Испания — республика трудящихся". Обычно книги меняют людей, а это процесс долгий и незаметный. Здесь же я понял, что помог крестьянам Риваделаго уничтожить вековую несправедливость. Пусть мое участие в этом деле и было случайным, пусть деревня маленькая, да и победа была недолгой, все равно я порой вспоминаю эту историю и радуюсь» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 347—348).

Б.Я.Фрезинский

«Москва слезам не верит» (Париж: Геликон, 1933). Книга написана в феврале — апреле 1932 в Париже. Последние новости 29 сентября 1932 сообщили о поступлении книги для отзыва. *М.Осоргин*, рецензируя роман, писал: «Превосходный заголовок ро-

мана не имеет ничего общего с его содержанием... Действие романа развивается в этажах дешевого и грязного отеля "Монблан" в дни нынешнего кризиса. Лица — хозяйка-француженка, ее ничтожный и преступный сын, жильцы, почти все — рабочие, среди них француз-фотограф с дочерью Аннмари, малопонятный немец с уголовно-политическим прошлым, понятный и очень хорошо нарисованный испанец-коммунист Гомес, коммунист-провокатор француз Бине, чета русских эмигрантов Голубевы (читатель ошибется, предположив, что они изображены уродливо и тенденциозно!), несколько второстепенных персонажей (хороша Симона, не то проститутка, не то — святая), и, наконец, герой романа — молодой художник-коммунист Мей, русский, приехавший в Париж на год совершенствоваться в искусстве... Эренбург по-настоящему знает и Париж, и современные настроения, и даже настроения эмигрантские; дешевые выдумки его не соблазняют. Но вот какого упрека я не могу миновать. Монпарнас так въелся в его творчество, что все страницы романа пропитаны его ароматом... Эта тягучая кафейность, лишенная веры, взлетов, поэзии, эта привычка рисовать, а не жить, излагать взгляды, а не иметь их, привставать из-за столика, а не стремиться, всегда отражается в творчестве Эренбурга. И хуже всего то, что так роднит Эренбурга с наметившейся плеядой молодых эмигрантских писателей-монпарнасцев; их герои, сидя за столиками, не мыслят человеческой жизни без наличия рядом дешевого порока, проституток, ленивого извращения, непристойных слов и всюду их преследующего аромата общей уборной. Москва слезам не верит. Не знаю, верит ли она ленивым ласковым улыбкам» (ПН. 1932. 6 окт.). *М.Слоним* признавал, что в романе «Москва слезам не верит» «описание мерзости маленького парижского отеля, буржуазного лицемерия и беспощадности — остры и порою убедительны (Слоним М. Портреты советских писателей. Париж, 1933. С. 105).

В мемуарах «Люди, годы, жизнь» Эренбург назвал книгу «Москва слезам не верит» — «неудачной повестью» и затем привел большой монолог главного героя книги о живописи (о том, что сегодня в Москве мало кто понимает ее смысл), заканчивался монолог словами, возможно, передающими тогдашние мысли и сомнения автора: «Найду для себя другое дело — по времени. Проживем и без картин. А пройдет десять лет... Ну, не десять — сто — какая разница? — тогда поймут» (Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 364—365). «Москва слезам не верит» — последний «не советский» роман Эренбурга; не переиздавался.

Б.Я.Фрезинский

«День второй» (Париж: Изд. автора, 1933). Отпечатано в количестве четырехсот нумерованных экземпляров в типографии Паскаль в конце февраля 1933 г.; 18 мая 1933 поступила в парижские «Последние новости» для отзыва. Первый советский, по собственному признанию автора, роман написан в Париже в декабре 1932 — феврале 1933 по материалам поездки на стройки Сибири летом 1932; в основе романа судьбы участников строительства Кузнецкого металлургического комбината. Это последнее издание Эренбургом его книги за рубежом по-русски.

М.Осоргин писал в рецензии: «Видимо, автор эту свою книгу ценит по-особому. И он прав: это его первый опыт утверждения, на смену вечному отрицанию. И.Эренбург был в СССР, посетил в Сибири пункты "американского строительства", раздул свой писательский портфель богатейшими материалами и, вернувшись на родной Монпарнас, в ударном порядке разрешился от бремени. Если я позволяю в таком тоне говорить о писателе, талант которого признаю и уважаю, то только потому, что его поспешность действует раздражающе. Его поистине богатейший материал остался материалом, не став романом. "День второй" — тетрадь наблюдений и документов, с подклейкой любовного вымысла. Именно материалом его книга интересна до чрезвычаности. Рассказать ее невозможно, в ней тысячи волшебных человеческих историй в форме героических анекдотов, десяток героев и героинь, темп эпохи и сама эпоха... Во главе — новая молодежь, идейная и доблестная. Совсем новая, какой нам не понять, а вот Эренбург понял. Илья Эренбург — писатель со вкусом. Он не рисует земного рая и ангелов; он чередует светлое с темным в таких пропорциях, в каких социальные заказы обычно не пишутся; он — бытописатель без упрека... Основной и крупнейший недостаток Эренбурга: слиш-

ком словоохотливый гид! И это особенно обидно, когда он ведет нас по выставке исключительно интересной и ценной, им самим же собранной. Стараюсь судить резко книгу Эренбурга: она этого заслуживает. Но значительность ее материала — вне всякого сомнения. Ее непременно нужно прочитать — хотя бы с раздражением. Стоящим в стороне он дает понятие о новом российском человеке. Главным образом, о молодежи. Эренбург наблюдателен, и он — художник, а не исполнитель заказов; материал собран им, а не ему навязан; и такой материал не может обесценить даже поспешность работы и грубоватый монтаж. Иными словами, новая книга И.Эренбурга, со всеми оговорками, должна быть причислена к его крупнейшим работам» (ПН. 1933. 8 июня). В СССР книга была издана с купюрами; полный текст напечатан в издании: Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1991. Т. 3.

Б.Я.Фрезинский

Я

ЯНОВСКИЙ Василий Семенович (1906—1989)

«Поля Елисейские: Книга памяти» (Нью-Йорк: Серебряный век, 1983; СПб., 1993; Отрывки: Воздушные пути. 1967. № 5; Время и мы. 1979. № 37-38; Гнозис. 1979. № 5-8). Эпиграфом к своей книге воспоминаний Яновский избрал слова Вольтера: «Об умерших — только правду», противопоставив их известному латинскому изречению: «О мертвых хорошее или ничего». Поэты, прозаики, философы, издатели, — все, кто составлял интеллектуальную элиту русской парижской эмиграции, очерчены мемуаристом острым, порой беспощадным и пристрастным пером. Характеризуя старшее поколение писателей, Яновский в основном оперирует критическими, скептическими оценками, дерзко развенчивая устоявшиеся репутации. Особенно преобладают черные краски в рисуемых им портретах *З.Н.Гиппиус* и *Д.С.Мережковского*. Последнему он отказывает как в таланте писателя, так и в оригинальности его религиозной философии, для него Мережковский только «гениальный актер, вдохновленный чужим текстом» (с. 135), извлекавший из чужой мысли «все возможное и даже невозможное» (с. 134). Личность З.Гиппиус вызывает столь же резкое неприятие, но он вынужден отдать должное ее поэтическому таланту. Снисходительно отзывается Яновский о *И.А.Бунине*, характеризуя его как «эпигона»: «Среди эпигонов за рубежом он воистину был самым удачным» (с. 143). И тут же он говорит: «Эпигон» Бунин "делает" свои вещи, пожалуй, лучше самых великих предтеч» (с. 144), имея в виду И.С.Тургенева и Л.Н.Толстого. Перед читателем предстает «демонический» портрет *Г.Иванова*. Это «человек беспринципный, лишенный основных органов, которыми дурное и хорошее распоряжаются...» (с. 127), «ему ничего не стоило врать, шантажировать, предавать» (с. 131). Называя Г.Иванова «совершенно аморальным», автор признает, что «несмотря на его нравственное уродство» (там же), он был «самым умным человеком на Монпарнасе» (с. 127). *М.А.Алданов* в восприятии Яновского — «неуверенный в себе, страдающий одышкой, пухлый господин в котелке, всю жизнь занимающийся не своим делом, я разумею его романы-кирпичи типа "Ключ" (с. 125). Он подвергает сомнению устоявшуюся среди эмигрантов репутацию Алданова как истинного джентльмена, человека высокой порядочности и доброжелательности, видя в этих его качествах какой-то «налет лжи» (с. 156). Но в то же время Яновский считает Алданова «талантливейшим, культурнейшим публицистом» (с. 154). Стиль поведения *А.М.Ремизова* он охарактеризовал как фальшь, притворство, игру: «Алексей Михайлович притворялся чудаком, хромым и горбатым, говорил таким чеканным шепотом, что поневоле душа начинала оглядываться по сторонам в поисках другого, тайного смысла» (с. 13). О *К.Д.Бальмонте* и *И.Северянине* говорится как о «развенчанных» знаменитостях, а о последнем: «До чего плоско все, что он писал и говорил» (с. 220).

Более равномерно Яновский распределяет свет и тени в характеристиках *Г.Адамовича* и *В.Ходасевича*. Адамович — «близкий и чуждый», «которого я любил и порицал, защищал и клеймил много десятилетий» (с. 108). «Адамовича в первую очередь надо благодарить за возникновение и развитие особого климата в зарубежной литературе», "парижского тона" литературы, как особого и единого, всем понятного, хотя трудно определимого стиля» (там же), объединившего «вокруг себя лучших молодых людей того времени» (с. 109). Главным достоинством Ходасевича как критика Яновский считал его литературное чутье: «Он мог быть мелочным, придирчивым, даже мстительным до безобразия. Но зато как он расцветал, когда натыкался на писателя, достойного похвалы» (с. 117). Сочувствен-

но, хотя с известной долей критичности вспоминаются и другие писатели старшего поколения, помогавшие молодым литераторам встать на ноги. Это прежде всего *И.И.Фондаминский* — организатор литературного объединения «Круг» (1935), ставшего приютом для «незамеченного поколения» молодых поэтов и прозаиков. Отдает Яновский дань уважения и *Н.А.Оцупу* — создателю журнала «Числа», предоставившему свои страницы прежде всего молодым литераторам, но не идеализирует его. В основном же он осуждал старшее поколение эмигрантских писателей: «Эти люди в целом как поколение на редкость ограниченные, главным образом полагались на свой разум» (с. 78), то, чего они не понимали, «не существовало, не должно было существовать в приличной литературе» (там же). Больше теплых красок в портретах сверстников Яновского «монпарнасцев». Крупным планом выписаны портреты *Б.Ю.Поплавского* и *Ю.Фельзена*: «Влияние Поплавского в конце двадцатых и в начале тридцатых годов на русском Монпарнасе было огромно» (с. 12). Портрет Фельзена единственный в книге, на который он не положил ни одной темной краски. Он почти ничего не говорит о Фельзене как писателе, характеризуя главным образом его человеческую сущность. По страницам мемуарной книги проходят почти все «монпарнасцы» русского Парижа, причем автор не столько говорит о них как о творческих личностях, сколько о свойствах их натуры и личных обстоятельствах жизни. Так, о поэте *Ю.Мандельштаме* Яновский пишет, что он «был очень предан литературе и писал с большим рвением главным образом серые стихи» (с. 214). Говоря о некрасивости внешнего облика *Г.Газданова*, он столь же нелестно отзывается о его писательском даровании: «В литературе основным его оружием, кроме внешнего, словесного блеска, была какая-то назойливая, перманентная ирония: опустошенный и опустошающий скептицизм» (с. 198). И далее в таком же роде: «В характере *Смоленского* было нечто объединявшее его с Ивановым и *Злобиным* — моральное гнильцо» (с. 215). Стихи *С.Ю.Прегель* он называет «кулинарной» поэзией. *М.А.Слонима* характеризует как «человека самонадеянного и самоуверенного» (с. 238), в котором все «было провинциально и второклассно» (с. 239). «*Набоков* принадлежал к тому весьма распространенному типу художников, которые чувствуют потребность растоптать вокруг себя все живое, чтобы осознать себя гениями» (с. 277). В 1930-е Яновский переживал увлечение религиозной философией. В *Г.П.Федотове* его прежде всего привлекло философское осмысление русской истории. Федотов «был единственный современный религиозный философ», который «признавал ответственность православия за Русскую историю» (с. 54). В философе-экзистенциалисте *Л.Шестове* Яновского привлекали его личностные черты: «Жизнь Шестов прожил длинную, чистую» (169), он был «добрейшим, чистейшим и наивнейшим мыслителем» (с. 171). Относясь с пиететом к личности *Н.А.Бердяева*, он в то же время осуждает основные идеи его философии: проповедь русской «национальной идеи», «мессианизма» русского народа, его лояльность к советской России в годы второй мировой войны и после ее окончания.

В.Андреева в рецензии «Летописец "необыкновенного десятилетия"» (РМ. 1984. 7 июня) определила главную тему мемуаров: «Эта книга несет в себе воздух времени, его взлеты, его надежды и, что неизбежно — его иллюзии... Это было время щедрого Богопознания, не сводимого только к социальным задачам, питавшее и торжественную, светлую и безнадежную метафизическую ноту русского Парижа».

Л.Г.Голубева

ПРИЛОЖЕНИЕ

Искусство книги в русских зарубежных изданиях

Высокое графическое мастерство принесли с собой в эмиграцию художники, принадлежавшие к кругу «Мира искусства», с которым было связано преобразование и расцвет искусства книги в России на рубеже веков и в начале XX столетия. Однако, этот расцвет для эмигрантов был уже позади. «Мирискусничество» оставалось влиятельным, но уже не способным к активному творческому развитию, по преимуществу ретроспективным направлением. За рубежом оказались почти все ведущие мастера этого круга — А.Н.Бенуа, Л.С.Бакст, И.Я.Билибин, М.В.Добужинский, К.А.Сомов, несколько позднее — С.В.Чехонин. Но книжных работ они здесь выполнили совсем немного.

Добужинский жаловался в письмах на отсутствие книжных заказов, «исключая случайных мелочей», и иронически называл себя «графиком в отставке» (Чугунов Г. М.В.Добужинский. Л., 1984. С. 216). Тем не менее он выполнил в 1927—1929 несколько обложек для парижского издательства «Возрождение» — к книгам *Б.К.Зайцева*, *И.К.Шмелева* и др., а позднее оформлял книги также в Каунасе и в Париже (Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым, 1939; Балтрушайтис Ю. Лилия и серп, 1948) и в Нью-Йорке (Альтшуллер Гр. Царь и доктор, 1951). Добужинский иллюстрировал классику (английский перевод «Евгения Онегина» А.С.Пушкина. Лондон, 1936), а на протяжении 1920-х продолжал работать и для советских издательств. В своих поздних обложках Добужинский сохраняет сдержанную традиционность, предпочитая замкнутую симметричную композицию в четкой рамке, стройный, иногда изящно стилизованный шрифт и отвечающую теме книги нарядную символическую виньетку.

Бенуа за три с лишним десятилетия жизни в эмиграции выполнил лишь несколько иллюстрационных циклов, частью оставшихся не изданными. Как и прежде, его привлекали исторические сюжеты, он любовно воссоздает дух и стиль «галантного века», нетороплив, достоверен, внимателен к деталям. Наряду с французскими авторами — А.Моруа, А. де Ренье и любимым Пушкиным («Капитанская дочка», 1944, не издано) он иллюстрировал «Урок любви в парке» Р.Булаева (Париж, 1927), поэмы А.А.Попова «Григорий Орлов» (1946) и «Побрякушки кухмистера» (1951). Почти не занимался за рубежом книжной графикой увлеченный в те годы прикладными искусствами Чехонин. Вышедшая в 1928 (год его эмиграции) в Париже обложка к альбому Г.К.Лукомского «L'art decoratif Russe» изысканно орнаментальна. Отвечающие теме альбома мотивы русской иконописи, лубка и прикладного искусства претворены художником в ритмически цельный, плоскостно-подвижный и каллиграфически-манерный узор, дополняемый по-чехонински динамичным и своевольным шрифтом. Легкая акварельная подкраска придает этой нарядной обложке почти эмалевое изящество. Несколько более активно работал за рубежом в книжной графике Билибин. Он принес с собой уже давно им выработанный, устойчивый вариант национально-романтического «русского стиля», основанный на внимательно им изученных шрифтах и орнаментах XVII в. и плоскостной графике старой книжной миниатюры («Хрестоматия по истории русской литературы». София, 1931. Ч. 1). Он также иллюстрировал сборники сказок, как русских, так и немецких и французских, и книги на исторические темы. Менее характерны и выразительны его скромные обложки банально-иллюстративного характера (*Черный А.* Солдатские сказки. Париж, 1933; Корсак В. Шарманка. Париж, 1937).

Мирискусническую традицию подхватывали и продолжали, хотя и без блестящего артистизма старших, их прямые наследники — сыновья Добужинского, З.Е.Серебряковой, зять Бенуа Ю.Ю.Черкесов. А.В.Серебрякову принадлежат суховато-изящные обложки «Дань светлой памяти императора-мученика» (б.м., б.г.), «Стихи» П.Бобринского (Париж, 1969). Капитальный труд Р.М.Добужинского, воспринявшего от отца чувство выразительности силуэтной формы и остроту контрастов черного и бе-

лого, — оформление и многочисленные иллюстрации шеститомника «Закон Божий» (Париж, 1950-е). Черкесов, профессиональный художник книги, иллюстрировал европейскую классику и книги для детей, рисовал обложки. У него была несомненная склонность к нарядной графике и чувство декоративности шрифта. Орнаментальная традиция, восходящая к классическим образцам, постепенно угасает в обложках Н.В.Зарецкого (*Ремизов А.* Пятая язва. М., Пг.; Берлин, 1923; *Блох Р.* Мой город. Берлин, 1928) и Б.Н.Гроссера (Временник Общества друзей русской книги. Париж, 1925; Дукельский Б. Сонеты. Париж, 1926). Зарецкий также иллюстрировал «Сказку про Нику, Джека и Феофана» *Н.В.Крандиевской* (Берлин, 1923), а Гроссер — книги *А.Седых* «Старый Париж» (Париж, 1925) и «Монмартр» (Париж, 1927).

В известной степени «на излете» было к 1920-м и творчество оказавшихся в эмиграции мастеров русского авангарда. Однако, среди их немногочисленных книжных работ этого времени были также и принципиальные, в каком-то смысле итоговые художественные памятники. В 1919—1921 в Париже М.Ф.Ларионов и Н.С.Гончарова оформляют и иллюстрируют поэтические сборники *В.Парнаха* — «Самум», «Словодвиг», «Набережная», продолжая ими ряд эпатажно-экспрессивных литографированных изданий футуристической поэзии 1910-х. Наиболее характерен и значителен «Словодвиг» (1920) с его литографской печатью на одной стороне листа (почему текстовые развороты и чередуются с чистыми), небрежно-рукописным текстом и полуабстрактными листовыми иллюстрациями, с неровно нарезанными листами бумаги. Однако все признаки нарочито примитивизированной, «бедной» футуристической книги сочетаются с явными чертами эстетизации этих эпатажных приемов. Так, изысканная бумага «верже», использованная в книге, была бы немыслима в московских изданиях футуристов. Блестящими и очень своеобразными образцами шрифтовой графики Ларионова стали сплетения букв на обложках (книга открывается французскими обложкой и титульным листом и парадоксальным образом завершается русскими). В 1920 Ларионов иллюстрировал также поэму А.Блока «Двенадцать» для французского и английского изданий, и заново, вместе с Гончаровой, для русского (Париж, 1920). Гончарова выполнила цветные иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (Париж, 1923).

Другой высочайший образец поздней футуристической типографики — заумная книга И.М.Зданевича «Аслаабъличья... Лидантю фарам» (Париж, 1923). Набор книги, выполненный самим автором, представляет собой сложную, пластически и ритмически выразительную композицию из типографских знаков различного размера (кегля) и рисунка. Последовательный ряд опытов в том же направлении Зданевич предпринимал в своих тифлисских изданиях 1918—1920 (в сущности, тоже эмигрантских, так как Грузия была тогда независимой республикой). Итоговый характер парижской книги обозначен был самим автором в наброске не включенного в нее предисловия. Много позже — между 1940 и началом 1970-х — Зданевич, под псевдонимом Ильязд, вернулся к художественно-полиграфическому творчеству, сотрудничая с ведущими мастерами французского авангарда — Пабло Пикассо, Максом Эрнстом и др.

С традициями футуристического книгоиздания 1910-х гг. связан и облик многочисленных книг *Д.Д.Бурлюка*, которые он выпускал в США начиная с середины 1920-х (издательство М.Н.Бурлюк). Нетолстые тетрадки довольно большого формата отличаются характерным журнальным типом верстки (набор в 2-3 колонки, свободное расположение небольших иллюстраций, фотографических или рисованных, включение рекламных списков собственных книг). Обложки набраны укрупненными, афишного типа литерами, нередко с поворотом заглавия на 90°, иногда — знаками разного размера в пределах одного слова и с иными отступлениями от традиционных приемов уравновешенной симметричной композиции. Наряду с собственными рисунками и картинами автора в некоторых из этих изданий воспроизведены также детские рисунки его сыновей. Дарственные экземпляры своих книг Бурлюк одевал в нарисованные размашистой небрежной кистью обложки. При всем том эпатажный, антиэстетический пафос дореволюционной футуристической книги в американских изданиях Бурлюка уже в значительной мере выдохся. Сохраняется лишь внешняя экспрес-

сия графического почерка и нетрадиционных приемов титульного набора.

В начале 1920-х в Берлине работал один из основоположников новой художественно-полиграфической культуры XX в. — Эль Лисицкий (Л.М.Лисицкий), именно здесь выпустивший в свет свои первые и наиболее принципиальные опыты в этом направлении, отчасти также подготовленные типографскими экспериментами футуристов. Среди них, наряду с экспрессивно-угловатым наборным шрифтовым оформлением авангардистского журнала «Вещь» (Берлин, 1922. N 1/2, 3, редакторы Эль Лисицкий и *И.Г.Эренбург*) и книги «Маяковский для голоса» (Берлин, 1922) была также детская книжка самого Лисицкого «Супрематический сказ про два квадрата» (Берлин, 1922). В ней ряд беспредметных геометрических построений в духе К.Малевича связывался воедино фантастическим сюжетом и отчетливым символическим смыслом. Вместе с Х.Арпом Лисицкий составил и издал в собственном характерно конструктивистском оформлении книгу «Kunstismen» (Цюрих; Мюнхен; Лейпциг, 1925) — наглядный обзор новейших художественных течений. Были изданы также две папки его литографий — «Proun» и «Fugurinen» (обе — Hannover, 1923). Эпизодическими были книжные работы других мастеров русского авангарда, например, В.С.Барта — динамичный рисунок укрощения коня в круге на обложке книги стихов *А.Гингера* «Преданность» (Париж, 1925) или И.Д.Пуни — экспрессивная и асимметричная, в духе беспредметной живописи черно-серая рамка обложки книги М.Волошина «Демоны глухонемые» (Берлин, 1923).

В 1922—1923 М.З.Шагал иллюстрировал двадцатью гравюрами сухой иглой собственную автобиографическую книгу «Моя жизнь». Они были изданы в папке без текста, тогда еще не законченного автором (Берлин, 1923). В этой гротескной, полуфантастической графике реальный быт нищей витебской окраины преображен силой авторского переживания, насыщен эмоциональной экспрессией. Впоследствии этот же метод иллюстрирования художник применил к произведениям русской и мировой классики, начиная с «Мертвых душ» Н.В.Гоголя (1923—1926, изданы: Париж, 1948). В поздние годы Шагал вновь иллюстрировал собственные тексты: Chagall M. Cirque (Paris, 1967); Chagall M. Poèmes (Genève, 1968) в малотиражных изданиях с оригинальными литографиями или гравюрами на дереве.

Своеобразным вариантом русского экспрессионизма была темпераментная графика *Б.Д.Григорьева*. В 1922 в Германии вышел большой альбом его рисунков и живописи на темы деревенской России — «Расея» (Берлин—Потсдам), оформленный самим художником и содержащий, наряду с его собственным текстом, несколько критических эссе разных авторов. Это второе, обновленное по составу и оформлению издание (первое — Пг., 1918) — одна из самых богатых и эффектных книг русского зарубежья. Размашистые рисунки кистью на суперобложке и броском по колориту красно-черном с желтым переплете демонстрируют бурный темперамент художника, энергию и свободу его графического почерка. Следом за «Расеей» Григорьев издал в Берлине, Мюнхене и Лондоне в 1923—1924 еще три альбома с циклами своих рисунков. В 1921 вышла в Данциге иллюстрированная Григорьевым книга детских стихов Саши Черного «Детский остров». И в детской книге художник позволяет себе быть столь же энергичным и смелым рисовальщиком, не сдерживая своевольно-упругие перегибы стремительных линий, пренебрегая академической правильностью и детализацией. Однако непринужденный схематизм его графической манеры раскрывает и качества, неожиданно близкие детскому восприятию. Такова откровенно инфантильная обложка, где буквы заглавия получают игровой, изобразительный характер: лягушка, весы, луна, виселица...

Совершенно особое, своеобразное место в графической культуре русского зарубежного книгоиздания принадлежит А.М.Ремизову, не только писателю, но также самобытному и талантливому каллиграфу и рисовальщику. Письмо и графика были для него непременными атрибутами его творческого мира, формировали бытовую среду, и главное — материализовали специфическое игровое пространство, которое выстраивал вокруг себя писатель. Неотделимые по строю и духу от его текстов, они могли их дополнять и сопровождать также в печатной книге. Ряд своих книг Ремизов оформил собственноручно, другие включа-

ют воспроизведение артистически им написанных посвящений (обычно его жене, С.П.Ремизовой-Довгелло). Каллиграфический почерк Ремизова был выработан на основе старинных образцов русской писарской скорописи, с ее пластично-подвижными росчерками, плавными перегибами и своевольными ритмами. Однако в его письме не было неизбежного в работах воспроизводящего подобные образцы профессионального графика привкуса вторичности. Ремизов сумел вжиться в прихотливую скоропись XVII в., как в собственный, органичный для его руки, естественный и свободный почерк. Столь же энергичны и прихотливо-свободны и его рисунки пером, фантастические, откровенно дилетантские и тем не менее артистичные. Он смело переносит эту нервную, экспрессивную графику и на обложки своих книг («Мышиная дудочка». Париж, 1953, и др.). Кроме печатных изданий, тексты Ремизова и неразрывно связанная с ними графика получали распространение в виде рукодельных альбомов. Не имея в 1930-х—1940-х возможности публиковать свои книги, он каллиграфически переписывал в них собственные неизданные тексты (как на русском языке, так и по-французски и по-немецки), обильно и прихотливо их иллюстрировал. Уникальные книги-альбомы продавались потом любителям.

Никто из мастеров, о которых шла выше речь, не был исключительно художником книги, лишь немногие, как Билибин — книжниками по преимуществу. Узких профессионалов книжного искусства было среди эмигрантов немного. Именно таким книжным художником был Ф.С.Рожанковский, работавший во второй половине 1920-х и в 1930-х во Франции, а позднее в США. Он уверенно владел специфическими законами графической организации книжной страницы, лаконичным конкретно изобразительным рисунком и плотным плоскостно-условным цветом и внес заметный вклад в иллюстрирование французской детской книги 1930-х. Искусный литограф, он собственноручно исполнял свои иллюстрации на камне. Ему принадлежат также рисунки в книгах Саши Черного «Дневник фокса Микки» (Париж, 1927, 1929), «Молодая Россия» (Париж, 1927), «Кошачья санатория» (Париж, 1928). В Америке Рожанковский иллюстрировал сборники русских сказок: «Три медведя» (1967), «Сокол под колпачком» (1969) и собственные десткие книжки: «Звери в зоопарке» (1962), «Звери на ферме» (1967), «Азбука Ф.Рожанковского» (1970). Кроме детских книг ему принадлежат суховато-графичные обложки к книгам *Дон-Аминадо* «Накинув плащ» (Париж, 1928), Т.А.Бакуниной «Русские вольные каменщики» (Париж, 1934) и др. Культурным мастером шрифта и декоративной по преимуществу обложки был А.М.Арнштам, работавший с 1921 в Берлине (Лундберг Е. Записки писателя. 1922; *Евреинов Н.* Театр как таковой. 1923; Каталог книг, вышедших вне России до июля 1924 г. Берлин, 1924).

К профессиональным книжным художникам нужно также отнести ксилографа В.Н.Масютина, работавшего с начала 1920-х в Берлине. Пришедшийся на 1920-е расцвет русской книжной ксилографии почти не затронул зарубежные издания. Масютин же, примыкавший во многих отношениях к немецкой графической традиции и сам считавший себя художником не русским по духу, стоял среди отечественных граверов в значительной мере особняком. Отточенная конструктивность гравюр В.Фаворского и мастеров его круга осталась Масютину чуждой. Он культивировал гротеск и схематичную экспрессию примитива не только в сюжетах, связанных с фольклором — грубовато гравированные белым по черному страничные иллюстрации к «Сказкам обезьяньего царя Асыки» А.Ремизова (Берлин, 1922), но и для интерпретации современной поэзии — «Двенадцать» А.Блока (Берлин, 1922). В обложках последней книги и изданной тогда же книги Ремизова «Россия в письменах» художник использовал один и тот же прием, печатая по цветной бумаге белую, крупным штрихом програвированную плашку, а по ней черным — как бы рассыпанный шрифт заглавия. Начало 1920-х — период наибольшей творческой активности Масютина. Одна за другой выходят иллюстрированные им книги, главным образом, классические произведения русской литературы, как в подлиннике, так и в немецких переводах. Другой, более типичный представитель московской гравюрной школы —

В.Н.Битт, ученик П.Павлинова (по Вхутемасу) и А.Кравченко. Уехав в 1927 в Париж, он принял там фамилию своей бабушки — Ле Кампион. Среди его работ — книга Дон-Аминадо «Pointe de feu» (1939), а также книги А.С.Пушкина и французских писателей.

Художественно-полиграфическое наследие русской зарубежной книги первой половины XX в. — около 15 тыс. изданий, рассеянных по многим странам и до сих пор не изучавшихся в их совокупности, — пока еще не может быть представлено с достаточной полнотой и отчетливостью. Настоящий обзор намечает только основные имена работавших в этой области художников и самые общие пути развития русского книжного искусства за рубежом. См.: Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья, 1917—1939: Биогр. словарь. СПб., 1999.

Ю.Я.Герчук

Собрания сочинений писателей русского зарубежья

АВЕРЧЕНКО Аркадий Тимофеевич (1881—1925)

Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и комм. Д.Д.Николаева М.: Лаком, 1999. (Литература русского зарубежья от А до Я).

Т. 1: Кипящий котел.

Т. 2: Смешное в страшном.

В т. 1 вошли произведения из книг «Дюжина ножей в спину революции» (Севастополь, 1920; Париж, 1921), «Нечистая сила» (Севастополь, 1920; Константинополь, 1921), «Дети» (Константинополь, 1922), «Кипящий котел» (Константинополь, 1922), «Двенадцать портретов знаменитых людей в России» (Париж—Берлин—Прага, 1923). В т. 2 включены рассказы из сборников «Записки Простодушного» (Берлин, 1923), «Смешное в страшном» (Берлин, 1923), «Пантеон советов молодым людям» (Берлин, 1924) и роман «Шутка Мецената» (1923, отд. изд. — Прага, 1925).

Собрание сочинений: В 6 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и комм. С.Никоненко. М.: Терра — Книжн. клуб; Республика, 1999—2000.

Т. 1: Веселые устрицы. М., 1999.

Т. 2: Круги по воде. М., 1999.

Т. 3: Черным по белому. М., 2000.

Т. 4: Сорные травы. М., 2000.

Т. 5: Чудеса в решете. М., 2000.

Т. 6: Отдых на крапиве. М., 2000.

В т. 5 и 6 вошли произведения периода Гражданской войны в России и эмиграции.

АДАМОВИЧ Георгий Викторович (1892—1972)

Собрание сочинений / Сост., вступ. ст. и прим. О.А.Коростелева. СПб.: Алетейя, 1998 —

[Том 1]: Литературные беседы. Кн. 1: «Звено», 1923—1926. Кн. 2: «Звено», 1927—1928. СПб., 1998.

[Том 2]: Стихи, проза, переводы. СПб., 1999.

[Том 3]: Комментарии. СПб., 2000.

«Литературные беседы» впервые предстают в полном объеме. Перечень имен, затрагиваемых Г.Адамовичем в «беседах»: Ин. Анненский, *М.Алданов*, А.Ахматова, *К.Бальмонт*, *А.Белый*, А.Блок, В.Брюсов, М.Булгаков, *И.Бунин*, К.Вагинов, М.Волошин, *З.Гиппиус*, *М.Горький*, Н.Гумилев, С.Есенин, *Б.Зайцев*, *Е.Замятин*, М.Зощенко, *Вс. Иванов*, *Вяч. Иванов*, *Г.Иванов*, М.Кузмин, *А.Куприн*, Л.Леонов, В.Маяковский, О.Мандельштам, *Д.Мережковский*, *М.Осоргин*, Б.Пастернак, Б.Пильняк, *А.Ремизов*, В.Розанов, П.Романов, *Д.Святополк-Мирский*, *И.Северянин*, Л.Сейфуллина, Ф.Сологуб, Н.Тихонов, *А.Толстой*, *Н.Тэффи*, К.Федин, *В.Ходасевич*, *М.Цветаева*, *В.Шкловский*, *И.Шмелев* и др.

В том «Комментарии» помимо канонического текста книги (Вашингтон, 1967) включены все выявленные фрагменты (224 текста) выступлений автора в жанре комментариев в эмигрантской печати с 1923 по 1971.

АЛДАНОВ Марк Александрович (1887—1957)

Под названием «Сочинения» была выпущена в Берлине издательством «Слово» — «Петрополис» трилогия (В 4 кн. 1930—1936). «Ключ» — «Бегство» — «Пещера». В виде 4 кн. «Сочинений», приложением к журналу «Иллюстрированная Россия» в Париже в 1937 вышли «Чертов мост» и «Девятое термидора».

Собрание сочинений: В 6 т. / Сост. и общ. ред. А.А.Чернышева. М.: Правда, 1991—1993 (Б-ка «Огонек»).

Т. 1: Мыслитель [Тетралогия]: Девятое термидора; Чертов мост. М., 1991.

Т. 2: Мыслитель [Тетралогия]: Заговор; Святая Елена, маленький остров; Повести: Бельведерский торс; Пуншевая водка; Астролог. М., 1991.

Т. 3: Ключ; Бегство. М., 1993.

Т. 4: Пещера; Истоки (Ч. 1-3). М., 1991.

Т. 5: Истоки (Ч. 4-17). М., 1991.

Т. 6: Самоубийство; Очерки: Азеф; Убийство Урицкого; Убийство графа Мирбаха; Взрыв в Леонтьевском переулке. М., 1991.

Сочинения: В 6 кн. / Под общ. ред. А.А.Чернышева. М.: Новости, 1994—1996.

Кн. 1: Портреты. М., 1994.

Кн. 2: Очерки. М., 1995.

Кн. 3: Прямое действие; Рассказы. М., 1994.

Кн. 4: Начало конца: Роман; Повести. М., 1995.

Кн. 5: Живи как хочешь: Роман; Линия Брунгильды: Пьеса. М., 1995.

Кн. 6: Ульмская ночь; Статьи о литературе. М., 1996.

АМФИТЕАТРОВ Александр Валентинович (1862—1938)

Собрание сочинений: В 10 т. / Сост., вступ. ст. и прим. Т.Ф.Прокопова. М.: Интелвак, 2000—

Т. 1: Княжна; Жар-цвет; Отравленная совесть: Романы. М., 2000.

Т. 2: В стране любви; Марья Лусьева; Марья Лусьева за границей: Повесть. Романы. М., 2000.

Т. 3: Бабы и дамы; Мифы жизни: Рассказы. Повести. Легенды. М., 2001.

БЕЛЫЙ Андрей (1880—1934)

Собрание сочинений / Под общ. ред. В.М.Пискунова. М.: Республика, 1994 —

[Т. 1]: Стихотворения и поэмы. М., 1994.

[Т. 2]: Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1994.

[Т. 3]: Серебряный голубь; Рассказы. М., 1995.

[Т. 4]: Воспоминания о Блоке. М., 1995.

[Т. 5]: Котик Летаев; Крещеный китаец; Записки чудака. М., 1997.

[Т. 6]: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности; Воспоминания о Штейнере. М., 2000.

БЕРДЯЕВ Николай Александрович (1874—1948)

Собрание сочинений / Под общ. ред. *Н.А.Струве.* Париж: YMCA-Press, 1989—1991; Париж: YMCA-Press; М.: Христианское изд-во, 1997 —

[Т.] 1: Сапомознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1949; 2-е изд. 1983; 3-е изд. 1989.

[Т.] 2: Смысл творчества; Опыт оправдания человека. СПб., 1916; 2-е изд. Париж, 1985; 3-е изд. 1991.

[Т.] 3: Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989.

[Т.] 4: Духовные основы русской революции; Философия неравенства. Париж, 1990;

[Т.] 5: Алексей Степанович Хомяков; Миросозерцание Достоевского; Константин Леонтьев. Париж; М., 1997.

БУЛГАКОВ Сергей Николаевич (1871—1944)

Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993. (Из истории отечественной философской мысли / Прилож. к журн. «Вопросы философии»).

Т. 1: Философия хозяйства; Трагедия философии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. С.С.Хоружего.

Т. 2: Избранные статьи / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. И.Б.Роднянской.

Впервые на русском языке по рукописи полностью публикуется «Трагедия философии», ранее публиковавшаяся только в немецком переводе (Дармштадт, 1927). В т. 1 также — очерки о Вл. Соловьеве (1910), *Льве Шестове* (Париж, 1938) и о. П. Флоренском (Париж, 1943). В т. 2 — статьи 1902—1934.

БУНИН Иван Алексеевич (1870—1953)

Собрание сочинений: В 11 т. (Берлин: Петрополис, 1934—1936) — см. в разделе «Бунин» в 1-й части настоящего тома. Собрания сочинений И.Бунина неоднократно издавались в Москве: Собр. соч.: В 5 т. (Правда, 1956); Собр. соч.: В 9 т. (Худож. лит., 1965—1967); Соч.: В 3 т. (Худож. лит., 1982); Собр. соч.: В 6 т. (Худож. лит., 1987—1988); Собр. соч.: В 6 т. (Сантакс, 1994).

Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., комм., подгот. текста А.К.Бабореко. М.: Московский рабочий, 1993—2000.

В качестве вступительных статей в каждом томе воспроизводятся статьи и воспоминания критиков и писателей русского зарубежья.

Т. 1: Стихотворения 1888—1952 / Вступ. ст.: Ф.А.*Степун.* И.А.Бунин и русская литература (В. 1951. № 13). М., 1993.

Т. 2: Произведения 1892—1909 (Рассказы. Повести). Переводы (Генри Лонгфелло. Песнь о Гайавате) / Вступ. ст.: *П.М.Пильский.* И.А.Бунин (К его сегодняшнему приезду в Ригу) (Сегодня. 1938. № 117). М., 1994.

Т. 3: Произведения 1909—1914 (Рассказы; Повести) / Вступ. ст.: *Ф.А.Степун.* Иван Бунин (Из кн.: Степун Ф. Встречи.

Мюнхен, 1962); *Цетлин М.* «Чаша жизни» (ПН. 1922. 14—15 апр.). М., 1994.

Т. 4: Произведения 1907—1924 (Цикл рассказов «Тень птицы», 1907—1911; Рассказы 1914—1924) / Вступ. ст.: *А.Черный.* Роза Иерихона. (Русская газета. 1924. 24 нояб.); Л.Ростовский. Роза Иерихона. (Русская газета. 1924. 24 нояб.); Л.Ростовский. Роза Иерихона (1925). М., 1995.

Т. 5: Жизнь Арсеньева: Юность; Произведения 1924—1931 / Вступ. ст.: *Г.Адамович.* «Жизнь Арсеньева» (1952. 12 окт.; ПН. 1939. 4 мая); *В.Ходасевич.* «Божье древо» (В. 1931. 30 апр.); *Б.Зайцев.* [Рец.:] Ив.Бунин. Солнечный удар (СЗ. 1927. № 30). М., 1996.

Т. 6: Освобождение Толстого; Темные аллеи: Рассказы 1927—1952 / Вступ. ст.: Л.Галич. Бунин о Толстом; Ф.А.Степун. Бунин И. Божье древо (СЗ. 1931. № 46). М., 1999.

Т. 7: О Чехове; Дневники; Автобиографические заметки; Статьи и выступления 1894—1913 / Вступ. ст.: М.А*Алданов.* Предисловие; В.Н.Бунина Вступ. ст. (Из кн.: Бунин И.А. О Чехове. Нью-Йорк, 1955). М., 2000.

Т. 8: Окаянные дни; Воспоминания; Статьи и выступления 1918—1953 / Предисл. А.К.Бабореко. М., 2000.

ГАЗДАНОВ Гайто (Георгий Иванович, 1903—1971)

Собрание сочинений. В 3 т. / Сост., подгот. текста Л.Диенеша (США), С.С.Никоненко, Ф.Х.Хадоновой; Предисл. Л.Диенеша; Вступ. ст. С.С.Никоненко; Комм. Л.В.Сыроватко, С.С.Никоненко, Л.Диенеша; Ред. В.П.Кочетов. М.: Согласие, 1996.

Т. 1: Вечер у Клэр; История одного путешествия; Полет; Ночные дороги.

Т. 2: Призрак Александра Вольфа; Возвращение Будды; Пилигримы; Пробуждение; Эвелина и ее друзья.

Т. 3: Рассказы; На французской земле.

ЗАЙЦЕВ Борис Константинович (1881—1972)

В 1922—1923 в Берлине, в Издательстве З.И.Гржебина издано собрание сочинений Б.Зайцева в 7 т. В т. 1-3, 5-6 (Т. 1: Тихие зори. 1922; Т. 2: Сны. 1922; Т. 3: Усадьба Ланиных и другие рассказы. 1922; Т. 5: Земная печаль. 1923; Т. 6: Голубая звезда. 1923) вошли рассказы и повести, созданные еще в России. Т. 4 не вышел. В т. 7 (1923) собраны очерки об Италии.

Сочинения: В 3 т. / Сост. и подгот. текста Е.Воропаевой и А.Тархова; Вступ. ст. и комм. Е.Воропаевой. М.: Худож. лит.; Терра, 1993.

Т. 1: Рассказы; Голубая звезда.

Т. 2: Преподобный Сергий Радонежский; Странное путешествие; Анна; Афон; Валаам; Москва.

Т. 3: Тишина; Жуковский; Далекое; Разговор с Зинаидой; Река времен; К молодым.

В т. 1 вошли произведения, созданные в России. Т. 2 и 3 охватывают произведения, созданные в эмиграции.

Собрание сочинений: В 5 т. [с доп. томами] / Сост., автор вступ. ст. и прим. Т.Ф.Прокопов; Издание осуществляется при участии дочери писателя Н.Б.Зайцевой-Соллогуб. М.: Русская книга, 1999—2000.

Т. 1: Тихие зори: Роман; Повести; Рассказы. М., 1999.

Т. 2: Улица святого Николая; Повести; Рассказы. М., 1999.

Т. 3: Звезда над Булонью: Романы; Повести; Рассказы; Книга странствия. М., 1999.

Т. 4: Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. М., 1999.

Т. 5: Жизнь Тургенева: Романы-биографии; Литературные очерки. М., 1999.

Т. 6 (доп.): Мои современники: Воспоминания; Портреты; Мемуарные повести. М., 1999.

Т. 7 (доп.): Святая Русь: Книга духовной прозы. М., 2000.

Т. 8 (доп.): Усадьба Ланиных: Рассказы; Пьесы; Переводы. М., 2000.

Т. 9 (доп.): Дни: Мемуарные очерки; Статьи; Заметки; Рецензии. М., 2000.

В т. 1 вошли ранние (1901—1914) рассказы и повести писателя. Т. 2 включает произведения 1915—1926. Рассказы разных лет из журнально-газетной периодики России и эмиграции, не включавшиеся в книги автора, публикуются также в т. 8. Т. 3-9 представляют произведения эмигрантского периода.

ЗАМЯТИН Евгений Иванович (1884—1937)

Сочинения. [В 4 т.] / Под ред. Е.В.Жиглевич и Б.А.Филиппова при участии А.Н.Тюрина. Мюнхен: A.Neimanis, Buchvertrieb und Verlag, 1970—1988.

Т. 1: [Повести и рассказы; Чудеса; Сказки]. Мюнхен, 1970.

Т. 2: Повести и рассказы 1923—1935; Театр. Мюнхен, 1982.

Т. 3: Повести и рассказы; Мы; Биографические очерки. Мюнхен, 1986.

Т. 4: Проза; Киносценарии; Лекции; Рецензии; Литературная публицистика; Статьи на разные темы. Мюнхен, 1988.

Произведения зарубежного периода творчества представлены во 2-м и 4-м т. В 4-м т. воспроизведен сборник «Лица», опубликованный в 1955 в Нью-Йорке. Впервые на русском языке представлены статьи эмигрантского периода: «Советские дети» (1932), четыре статьи «О русской литературе» (1934—1936), лекция «Современный русский театр» (Прага, декабрь 1931), рукопись интервью для Фредерика Лефевра (апрель 1932). В состав 4-го т. ошибочно включены «Сказки-побасенки Ивана Кочана» (1917). Правильная атрибуция (И.С.Соколову-Микитову) — в работе: Субботин С.И. К атрибуции псевдонимных сочинений из «Простой газеты» // Русская литература. 1992. № 1. Комментарии в томах.

Сочинения [В 1 т.] / Сост. Т.В.Громовой и М.О.Чудаковой; Комм. Евг. Барабанова. М.: Книга, 1988. (Из лит. наследия).

В книгу включены: роман «Мы», «Житие Блохи», рассказы «Мамай», «Пещера», «Сподручница грешных», «Рассказ о самом главном», повесть «Бич Божий». Статьи из сборника «Лица» публикуются не по изданию (Нью-Йорк, 1955), а по первым, более полным журнальным вариантам или авторским рукописям. Включены также статья «Народный театр» (1927), «Автобиография» (1924), письмо к жене (1928).

ЗДАНЕВИЧ Илья Михайлович (псевд.: ИЛЬЯЗД, 1894—1975)

Собрание сочинений: В 5 т. / Редкол.: Р.Гейро, М.Йованович, С.Кудрявцев, Ю.Николаев, Т.Никольская. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1994 — (Возобновленный авангард XX века).

Т. 1: Парижачьи: Опись / Подгот. текста и предисл. Р.Гейро; Под ред. Т.Никольской. М.; Дюссельдорф, 1994.

Т. 2: Восхищение: Роман / Предисл. Р.Гейро; Под ред. Т.Никольской. М.; Дюссельдорф, 1995.

ИВАНОВ Вячеслав Иванович (1886—1949)

Собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. Д.В.Иванова и О.Дешарт; Введение и прим. О.Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrètien, 1971 —

Т. 1: [Младенчество; Повесть о Светомире Царевиче; Кормчие звезды; Прозрачность; Статьи 1904—1905 г.]. Брюссель, 1971.

Т. 2: [Трагедии; Статьи о театре; Cor ardens; Статьи о символизме]. Брюссель, 1974.

Т. 3: [Нежная тайна; Статьи об искусстве; Человек; Статьи о русской идее; Переписка из двух углов; Свет вечерний]. Брюссель, 1979.

Т. 4: [Стихотворения, не включенные в сборники; Лира Новалиса; Статьи о Шекспире, Сервантесе, Шиллере, Байроне, Гете; Статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Льве Толстом; Достоевский; Об *Андрее Белом*; Статьи о славянстве] / Ред. тома при участии А.Б.Шишкина. Брюссель, 1987.

Использован личный архив писателя (Рим). Значительное количество текстов публикуется впервые, по рукописям. Другие ранее были опубликованы только на немецком, итальянском или французском языках и впервые публикуются по-русски.

ИВАНОВ Георгий Владимирович (1894—1958)

Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. и подгот. текста Е.В.Витковского и В.П.Крейда; Вступ. ст. Е.В.Витковского; Комм. В.П.Крейда и Г.И.Мосешвили. М.: Согласие, 1994.

Т. 1: Стихотворения.

Т. 2: Проза.

Т. 3: Мемуары; Литературная критика.

ИЛЬИН Иван Александрович (1883—1954)

Собрание сочинений: В 10 т. / Сост., вступ. ст. и комм. Ю.Т.Лисицы. М.: Русская книга, 1993 —

Т. 1: [Путь духовного обновления; Основы христианской культуры; Кризис безбожия]. М., 1993.

Т. 2. Кн. 1: [Наши задачи: Статьи 1948—1954 гг.]. М., 1993;

Т. 2. Кн. 2: [Наши задачи: Статьи 1938—1954 гг.]. М., 1993.

Т. 3: [Шлейермахер и его «Речи о религии»; Религиозный смысл философии. Три речи, 1914—1923; Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий; Поющее сердце. Книга тихих созерцаний; Путь к очевидности]. М., 1994.

Т. 4: [Понятия права и силы (Опыт методологического анализа); Общее учение о праве и государстве; О сущности правосознания; О монархии и республике]. М., 1994.

Т. 5: [Основное нравственное противоречие войны; О сопротивлении злу силою; Статьи; Письма; Выступления]. М., 1996.

Т. 6. Кн. 1: [О любезности. Социально-психологический опыт; Основы художества. О совершенном в искусстве; О тьме и просветлении. Книга художественной критики: *Бунин. Ремизов. Шмелев*]. М., 1996.

Т. 6. Кн. 2: [О России; Русские писатели. Литература. Театр. Музыка; Художник и художественность; О Русской культуре]. М., 1996.

Т. 6. Кн. 3: [О России и русской душе; Гении России]. М., 1997.

Т. 7: [О большевизме и коммунизме; Мученичество. Церковь в советском государстве; Советский Союз — не Россия; О национальном призвании России; Творческая идея нашего будущего]. М., 1998.

Т. 8: [Большевистская политика мирового господства; Взгляд в даль]. М., 1998.

Т. 9-10: [О войне; Порядок или беспорядок; Крушение России; Родина и мы; Белая идея; Борьба за Россию]. М., 1999.

[Дополнительные тома:]

Дневник; Письма; Документы (1903—1938). М., 1999.

Письма; Мемуары (1939—1945). М., 1999.

Кто мы? О революции. О религиозном кризисе наших дней. М., 2001.

Переписка двух Иванов [И.Ильин—И.Шмелев]. М., 2000. [Кн. 1]: (1927—1934).

[Кн. 2]: (1935—1946);

[Кн. 3]: (1947—1950).

Статьи; Лекции; Выступления; Рецензии (1906—1954). М., 2001.

КНУТ Довид (1900—1955)

Собрание сочинений: В 2 т. / Сост. и комм. В.Хазана Иерусалим: Еврейский университет в Иерусалиме, 1997—1998.

Т. 1: [Стихи; Альбом путешественника; Статьи и очерки]. Иерусалим, 1997.

Т. 2: [Проза; Письма; Воспоминания и статьи о Д.Кнуте]. Иерусалим, 1998.

КРАСНОВ Петр Николаевич (1869—1947)

Сочинения: В 2 т. / Сост. и вступ. ст. М.Д.Филина. М.: Интелвак, 2000. (Литература русской эмиграции).

Т. 1: Амазонка пустыни; За чертополохом.

Т. 2: Понять — простить.

В приложениях представлены отзывы печати русского зарубежья о творчестве автора. В т. 1 — *А.Куприн* [Рец.:] «От Двуглавого Орла к красному знамени» (Общее дело. Париж, 1921, 9 мая); *В.Амфитеатров-Кадашев* [Рец.:] «За чертополохом» (Руль. Берлин, 1922. 14 мая). В т 2. — В.Гродовский [Рец.:] «Понять — простить» (Новое время. Белград, 1924. 5 янв.); Z. [Рец.:] «Понять — простить» (Дни. Берлин, 1924. 3 февр.); П. [Рец.:] «Понять — простить» (Звено. Париж, 1924. № 53, 4 февр.); А.*Амфитеатров* [Рец.:] «Душа армии» (В. 1928. 21 февр.); В.Орехов Генерал П.Н.Краснов (Часовой. Париж, 1929. № 11-12); Н.Н.Краснов Из кн. «Незабываемое» (Сан-Франциско, 1957); С.Позднышев Петр Николаевич Краснов (Из кн.: П.Н.Краснов В житейском море. Судьба трех офицеров. Париж, 1962).

ЛУКАШ Иван Созонтович (1892—1940)

Сочинения: В 2 кн. / Сост. и вступ. ст. М.Д.Филина. М.: Интелвак, 2000.

Кн. 1: Граф Калиостро; Пожар Москвы; Сны Петра.

Кн. 2: Вьюга; Бедная любовь Мусоргского.

В приложении (Кн. 2) представлены отклики печати русского зарубежья на творчество И.Лукаша, в числе авторов откликов — *В.Ходасевич, Б.Зайцев, К.Зайцев, М.Цетлин, И.Голенищев-Кутузов, И.Шмелев, А.Тыркова-Вильямс, В.Набоков* и др.

МЕРЕЖКОВСКИЙ Дмитрий Сергеевич (1865—1941)

Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общ. ред. О.Н.Михайлова. М.: Правда, 1990 (Б-ка «Огонек»).

Т. 1: [Смерть богов (Юлиан Отступник); Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) (нач.)].

Т. 2: [Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) (оконч.); Антихрист (Петр и Алексей)].

Т. 3: [Павел Первый; Александр Первый].

Т. 4: [14 декабря; Рождение богов (Тутанкамон на Крите); Итальянские новеллы; Стихотворения].

Собрание сочинений / Редкол.: О.А.Коростелев, А.Н.Николюкин, С.Р.Федякин. М.: Республика, 1996 —

[Т. 1]: Иисус Неизвестный / Подгот. текста В.Н.Жукова и А.Н.Николюкина; Послесл. В.Н.Жукова. М., 1996.

[Т. 2]: Лица святых от Иисуса к нам / Сост. О.А.Коростелева и А.Н.Николюкина; Послесл. О.А.Коростелева. М., 1997.

[Т. 3]: Тайна Трех. [Тайна Запада] / Сост. и подгот. текста А.Н.Николюкина; Послесл. О.А.Коростелева. М., 1999.

[Т. 4]: Данте; Наполеон / Сост. О.А.Коростелева и А.Н.Николюкина; Вступ. ст. А.Н.Николюкина. М., 2000.

В издание входят произведения эмигрантского периода.

НАБОКОВ Владимир Владимирович (1899—1977)

Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и вступ. ст. В.В.Ерофеева; Послесл. и прим. О.Дарка. М.: Правда, 1990 (Б-ка «Огонек»).

Т. 1: [Машенька; Король, дама, валет; Возвращение Чорба]. М., 1990.

Т. 2: [Защита Лужина; Подвиг; Соглядатай]. М., 1990.

Т. 3: [Дар; Отчаяние]. М., 1990.

Т. 4: [Приглашение на казнь; Другие берега; Весна в Фиальте]. М., 1990.

Т. 5 [доп.]: [Лолита; Переводы]. М.: Экопрос; Прогресс, 1992.

Собрание сочинений американского периода: В 5 т. / Сост. С.Б.Ильина и А.К.Кононова; Вступ. ст. А.М.Люксембурга; Комм. С.Б.Ильина и А.М.Люксембурга. СПб.: Симпозиум, 1997—1999.

Т. 1: Подлинная жизнь Себастьяна Найта; Под знаком незаконнорожденных; Николай Гоголь. СПб., 1997. То же. Изд. 2-е СПб., 1999.

Т. 2: Лолита; Смех в темноте. СПб., 1997.

Т. 3: Пнин; Рассказы; Бледное пламя. СПб., 1997.

Т. 4: Ада, или Радости страсти. СПб., 1997.

Т. 5: Прозрачные вещи; Смотри на арлекинов!; Память, говори. СПб., 1999.

Собрание сочинений русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И.Артеменко-Толстой; Предисл. А.А.Долинина. СПб.: Симпозиум, 1999—2000.

Т. 1: 1918—1925: Рассказы; Николка Персик; Аня в Стране чудес; Стихотворения. Драматические произведения; Эссе; Рецензии / Прим. М.Маликовой. СПб., 1999.

Т. 2: 1926—1930: Машенька; Король, дама, валет; Защита Лужина; Рассказы; Стихотворения; Драма; Эссе; Рецензии / Прим. М.Маликовой, В.Полищук, О.Сконечной, Ю.Левинга, Р.Тименчика. СПб., 1999.

Т. 3: 1930—1934: Соглядатай; Подвиг; Камера обскура; Отчаяние; Рассказы; Стихотворения; Эссе; Рецензии / Прим. О.Сконечной, А.Долинина, Г.Утгофа, А.Яновского, Ю.Левинга, М.Маликовой, Р.Тименчика. СПб., 2000.

Т. 4: 1935—1937: Приглашение на казнь; Дар; Рассказы; Эссе / Прим. О.Сконечной, А.Долинина, Ю.Левинга, Г.Глушанок. СПб., 2000.

Т. 5: 1938—1977: Волшебник; Solus Rex; Другие берега; Рассказы; Стихотворения; Драматические произведения; Эссе; Рецензии / Прим. Ю.Левинга, А.Долинина, М.Маликовой, О.Сконечной, А.Бабикова, Г.Глушанок. СПб., 2000.

ОСОРГИН Михаил Андреевич (1878—1942)

Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., предисл., комм. О.Ю.Авдеевой. М.: Московский рабочий; НПК «Интелвак», 1999.

Т. 1: Сивцев Вражек: Роман; Повесть о сестре; Рассказы.

Т. 2: Старинные рассказы / Комм. О.Ю.Авдеевой и А.И.Серкова.

ПОПЛАВСКИЙ Борис Юлианович (1903—1935)

Собрание сочинений: [В 3 т.] / Под ред. С.Карлинского и А.Олкотта. Беркли: Berkeley Slavic Specealities, 1980—1981.

Т. 1: Флаги. Изд. 2-е, испр. Беркли, 1980.

Т. 2: Снежный час. Изд. 2-е, испр. Беркли, 1981.

Т. 3: В венке из воска; Дирижабль неизвестного направления. Беркли, 1981.

Собрание представляет только стихотворное наследие поэта. Трехтомник вышел в серии Modern Russian literature and culture: Studies and texts. Vol. 6, 8, 9; первому тому предпосланы две вступительных статьи (С.Карлинского и А.Олкотта) на английском языке.

Сочинения / Общ. ред. и комм. С.А.Ивановой. СПб.: Летний сад; журн. «Нева», 1999.

Однотомник включает поэтическое наследие Б.Поплавского.

ПРИСМАНОВА Анна Семеновна (1892—1960)

Собрание сочинений / Ред., вступ. ст. и комм. P.Couvee. Гаага: Leuxenhoff, 1990.

В однотомник вошли все поэтические и прозаические тексты, а также работы на французском языке.

РЕМИЗОВ Алексей Михайлович (1877—1957)

Сочинения: В 2 кн. / Сост., предисл. и комм. А.Н.Ужанкова. М.: Терра, 1993.

Кн. 1: Звенигород окликанный.

Кн. 2: Круг счастья.

В кн. 1 вошли: «Посолонь» (1907), «Докука и балагурье (народные сказки» (1914) и «Звенигород окликанный. Николины притчи» (1924).

В кн. 2 печатаются: «Лимонарь, сиречь Луг Духовный» (1907); «Повесть о двух зверях» (1950); «Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония» (1951); «Мелюзина и Брунцвик» (1952); «Тристан и Исольда», «Бова-королевич» (1957); «Круг счастья. Легенды о царе Соломоне» (1957). Публикуется также повесть «Петр и Феврония Муромские».

Собрание сочинений: В 8 т. / Научн. ред. Ин-та рус. лит. (Пушкинский дом) РАН. М.: Русская книга, 2000 —

Т. 1: Пруд / Подгот. текста, вступ. ст. и комм. А.А.Данилевского и А.М.Грачевой. М., 2000.

Т. 2: Докука и балагурье / Подгот. текста, послесл., комм. и прилож. И.Ф.Даниловой. М., 2000.

Т. 3: Оказион / Подгот. текста, послесл., комм. и прилож. Е.Р.Обратиной. М., 2000.

Т. 4: Плачужная канава / Подгот. текста, и комм. И.Ф.Даниловой и А.М.Грачевой. М., 2001.

Т. 5: Взвихренная Русь / Подгот. текста, вступ. ст. и комм. А.В.Лаврова, А.М.Грачевой и Е.Р.Обратиной. М., 2000.

Т. 6: Лимонарь / Подгот. текста и комм. А.М.Грачевой, О.П.Раевской-Хьюз и О.А.Линдберг. М., 2001.

Т. 8: Подстриженными глазами; Иверень / Подгот. текста, послесл. и комм. А.М.Грачевой и О.П.Раевской-Хьюз. М., 2000.

СЕВЕРЯНИН Игорь Васильевич (1887—1941)

Сочинения: В 5 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и комм. В.А.Кошелева и В.А.Сапогова. СПб.: LOGOS, 1995—1996.

Т. 1: [Громокипящий кубок; Златолира; Ананасы в шампанском; Victoria Regia]. СПб., 1995.

Т. 2: [Поэзоантракт; Тост безответный; Миррэлия; Ручьи в лилиях; Соловей; Вервэна]. СПб., 1995.

Т. 3: [Менестрель; Фея Eiole; Поэмы; Плимутрок]. СПб., 1995.

Т. 4: [Классические розы; Литавры солнца; Медальоны; Адриатика; Очаровательные разочарования]. СПб., 1996.

Т. 5: [Уснувшие весны; Очерки, воспоминания; Теория версификации; Избранные письма]. СПб., 1996.

ТЭФФИ Надежда Александровна (1872—1952)

Собрание сочинений / Вступ. ст., сост. и подгот. текстов Д.Д.Николаева и Е.М.Трубиловой. М.: Лаком, 1998—

Т. 1: И стало так... / Предисл. и комм. Д.Д.Николаева. М., 1998.

Т. 2: Неживой зверь / Предисл. и комм. Е.М.Трубиловой. М., 1998.

Т. 3: Городок / Предисл. и комм. Д.Д.Николаева. М., 1999.

Т. 4: О нежности / Предисл. и комм. Е.М.Трубиловой. М., 2000.

Т. 5: Карусель / Предисл. и комм. Д.Д.Николаева. М., 2000.

Т. 7: Все о любви / Предисл. и комм. Е.М.Трубиловой. М., 2001.

В т. 2—4, 7 вошли произведения, опубликованные в эмиграции.

ФЕДОТОВ Георгий Петрович (1886—1951)

Полное собрание статей: В 6 т. Париж: YMCA-Press, 1967 —

Т. 1: Лицо России: Статьи 1918—1930 / Вступ. ст. Елены Федотовой. Париж, 1967; То же. 2-е изд.: 1988.

Т. 2: Россия, Европа и мы: Сборник статей. Париж, 1973.

Т. 3: Тяжба о России: Статьи 1933—1936. Париж, 1982.

Т. 4: Защита России: Статьи 1936—1940 из «Новой России». Париж, 1988.

Собрание сочинений: В 12 т. / Сост., вступ. ст., прим. С.С.Бычкова. М.: Мартис; SAM & SAM, 1996 —

Т. 1: Абеляр; Статьи 1911—1925 / Прим. С.С.Бычкова и М.Г.Галахтина. М., 1996.

Т. 2: Статьи 1920—1930-х гг. из журналов «Путь», «Православная мысль» и «Вестник РСХД». М., 1998.

Т. 3: Святой Филипп, митрополит Московский. М., 2000.

Т. 8: Святые Древней Руси. М., 2000.

Т. 10: Русская религиозность. Часть 1: Христианство Киевской Руси X—XIII вв. М., 2001.

ХОДАСЕВИЧ Владислав Фелицианович (1886—1939)

Собрание сочинений: В 4 т. М.: Согласие, 1996—1997.

Т. 1: Стихотворения; Литературная критика 1906—1922 / Сост., подгот. текста И.П.Андреевой, С.Г.Бочарова; Вступ. ст. С.Г.Бочарова; Комм. И.П.Андреевой, Н.А.Богомолова. М., 1996.

Т. 2: Записная книжка; Статьи о русской поэзии; Литературная критика. 1922—1939 / Сост., подгот. текста И.П.Андреевой, С.И.Богатыревой, С.Г.Бочарова, И.П.Хабарова; Комм. И.П.Андреевой, С.И.Богатыревой, С.Г.Бочарова, И.А.Бочаровой, А.Ю.Галушкина, А.Л.Зорина, А.Б.Ранчина, М.Г.Ратгауза. М., 1996.

Т. 3: Проза; Державин; О Пушкине / Сост., подгот. текста И.П.Андреевой, С.Г.Бочарова, А.Л.Зорина, И.З.Сурат; Комм. И.П.Андреевой, С.Г.Бочарова, А.Л.Зорина, И.З.Сурат. М., 1997.

Т. 4: Некрополь; Воспоминания; Письма / Сост., подгот. текста И.П.Андреевой, С.Г.Бочарова, И.А.Бочаровой, И.П.Хабарова; Комм. И.П.Андреевой, Н.А.Богомолова, И.А.Бочаровой. М., 1997.

ЦВЕТАЕВА Марина Ивановна (1892—1941)

Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и комм. А.Саакянц и Л.Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994—1995.

Т. 1: Стихотворения. М., 1994.

Т. 2: Стихотворения; Переводы. М., 1994.

Т. 3: Поэмы; Драматические произведения. М., 1994.

Т. 4: Воспоминания о современниках; Дневниковая проза. М., 1994.

Т. 5: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе; Переводы. М., 1994.

Т. 6: Письма. М., 1995.

Т. 7: Письма. М., 1995.

Составителям осталась недоступной закрытая часть архива М.Цветаевой (РГАЛИ). В комментариях отсутствуют сведения о первых публикациях стихотворений.

Тем же издательством выпущены дополнения к собранию сочинений:

Неизданное: Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и прим. Е.Б.Коркиной и И.Д.Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997.

Неизданное: Семья. История в письмах / Сост., подгот. текста и комм. Е.Б.Коркиной. М.: Эллис Лак, 1999.

Неизданное: Записные книжки: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. Е.Б.Коркиной и М.Г.Крутиковой. М.: Эллис Лак, 2000—2001. Т. 1: 1913—1919. Т. 2: 1919—1939.

ЧЕРНЫЙ Саша (1880—1932)

Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и комм. А.С.Иванова. М.: Эллис Лак, 1996.

Т. 1: Сатиры и лирика: Стихотворения 1905—1916.

Т. 2: Эмигрантский уезд: Стихотворения и поэмы. 1917—1932.

Т. 3: Сумбур-трава 1904—1932: Сатира в прозе; Бумеранг; Солдатские сказки; Статьи и памфлеты; О литературе.

Т. 4: Рассказы для больших: Рассказы, написанные в России; Несерьезные расска-

зы; Эмигрантские рассказы, не собранные в книгу.

Т. 5: Детский остров. 1911—1932: Стихи, сказки, рассказы для маленьких.

ШЕСТОВ Лев Исаакович (1866—1938)

Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.В.Ахутина. М.: Наука, 1993. (Из истории отечественной философской мысли / Прилож. к журн. «Вопросы философии»).

Т. 1: Власть ключей; Афины и Иерусалим.

Т. 2: На весах Иова / Прим. А.В.Ахутина и Э.Паткош.

В двухтомник вошли работы эмигрантского периода.

ШМЕЛЕВ Иван Сергеевич (1873—1950)

Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и комм. О.Н.Михайлова. М.: Худож. лит., 1989.

Т. 1: Повести и рассказы.

Т. 2: Рассказы; Богомолье; Лето Господне; Как я встречался с Чеховым.

Собрание сочинений: В 5 т. [с доп. томами] / Сост., предисл. Е.А.Осьмининой. М.: Русская книга, 1998—2000.

Т. 1: Солнце мертвых: Эпопея; Повести; Рассказы. М., 1998.

Т. 2: Въезд в Париж: Рассказы; Воспоминания; Публицистика. М., 1998.

Т. 3: Рождество в Москве: Роман; Рассказы. М., 1998.

Т. 4: Богомолье: Романы; Рассказы. М., 1998.

Т. 5: Пути небесные: Роман / Сост. О.Н.Михайлов, Е.А.Осьминина; Предисл. Е.А.Осьмининой. М., 1998.

Т. 6 (доп.): История любовная: Романы; Рассказы. М., 1999.

Т. 7 (доп.): Это было: Рассказы; Публицистика. М., 1999.

Т. 8 (доп.): Рваный барин: Рассказы; Очерки; Сказки. М., 2000.

В т. 1 и 8 вошли избранные повести и рассказы, созданные писателем в дореволюционный период.

ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич (1891—1967)

Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург; Комм. Б.Я.Фрезинского. М.: Художественная литература, 1990—2000.

Т. 1: Стихотворения; Хулио Хуренито; Из книги «Тринадцать трубок»; Рассказы / Сост., подгот. текста Б.М.Сарнова и И.И.Эренбург. М., 1990.

Т. 2: Жизнь и гибель Николая Курбова; Рвач; В Проточном переулке: Романы. М., 1991.

Т. 3: Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца; День второй; Книга для взрослых: Романы. М., 1991.

Т. 4: Очерки; Репортажи; Эссе: 1922—1939 / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург и Б.Я.Фрезинского. М., 1991.

Т. 5: Падение Парижа: Роман; Война. 1941—1945: Статьи / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург и А.И.Рубашкина; Комм. Б.Я.Фрезинского и В.В.Попова. М., 1996.

Т. 6: Статьи о литературе и искусстве 1946—1967; Люди, годы, жизнь. Кн. первая / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург и Б.Я.Фрезинского. М., 1996.

Т. 7: Люди, годы, жизнь. Кн. вторая, третья, четвертая, пятая (гл. 1—13) / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург и Б.Я.Фрезинского. М., 2000.

Т. 8: Люди, годы, жизнь. Кн. пятая (гл. 14—27), шестая, седьмая / Сост., подгот. текста И.И.Эренбург и Б.Я.Фрезинского. М., 2000.

В.Н.Дядичев

Указатель имен

Гоц А. 241
Грабовская В. 563

Составитель О.В.Этова

Авторы статей

А.А.Аксенова
Л.Ф.Алексеева
Е.А.Бекназарова
Л.Н.Белошевская
А.Н.Богословский
О.А.Бузуев
В.В.Васильев
Т.В.Воронцова
Л.Г.Вязмитинова
Л.Г.Голубева
Т.А.Горькова
Е.Г.Домогацкая
В.Н.Дядичев
А.М.Зверев
А.С.Иванов
С.Г.Исаков
О.А.Казнина
Ким Рехо
С.А.Коваленко
А.П.Козырев
Т.В.Козьмина
О.А.Коростелёв
Т.Н.Красавченко
В.Крейд
Я.Г.Кротов
О.В.Кулешова
Б.А.Ланин
В.В.Леонидов
О.В.Лисица
Т.Ю.Максимова
Т.В.Марченко
Н.Г.Мельников
А.С.Мулярчик
Д.Д.Николаев
А.Н.Николюкин
С.С.Никоненко
Е.А.Осьминина
М.Г.Павловец
Т.Г.Петрова
К.О.Рагозина
А.А.Ревякина
И.А.Ревякина
О.В.Розинская
Т.В.Селезнева
Н.Ю.Симбирцева
Л.А.Смирнова
Л.В.Смирнова
М.А.Смирнова
Д.В.Соколов
В.В.Сорокина
Ю.И.Сохряков
Л.А.Спиридонова
А.Н.Стрижев
В.Н.Терехина
В.М.Толмачев
Е.М.Трубилова
С.Р.Федякин
Т.Н.Фоминых
Б.Я.Фрезинский
А.Л.Цуканов
А.И.Чагин
А.А.Чернышев
О.А.Чуйкова

Содержание

Литературная энциклопедия
Русского Зарубежья
(1918—1940)

КНИГИ

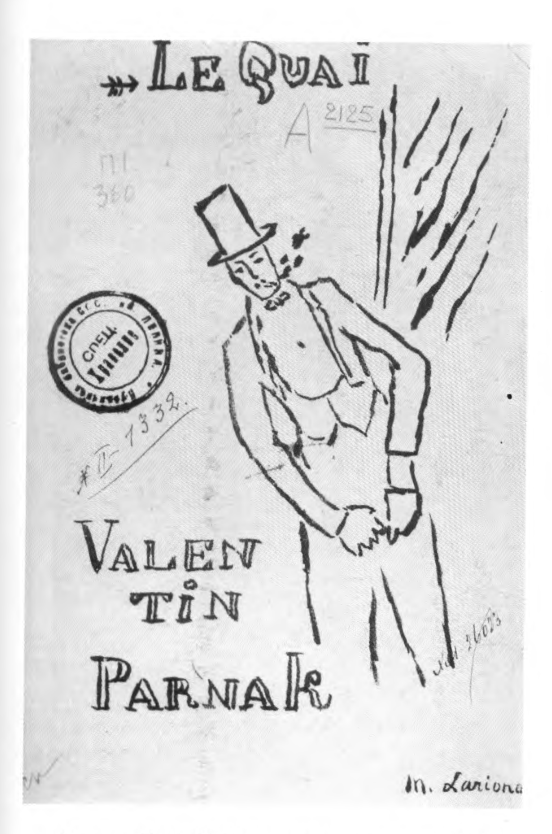
Художественное оформление *А.Сорокин*

Техническое редактирование
и компьютерная верстка *Н.Галанчева*

ЛР № 066009 от 22.07.1998. Подписано в печать 15.08.2002.
Формат 84x108 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 74,7. Уч.-изд.л. 84,2. Тираж 1000 экз. Заказ № 1371

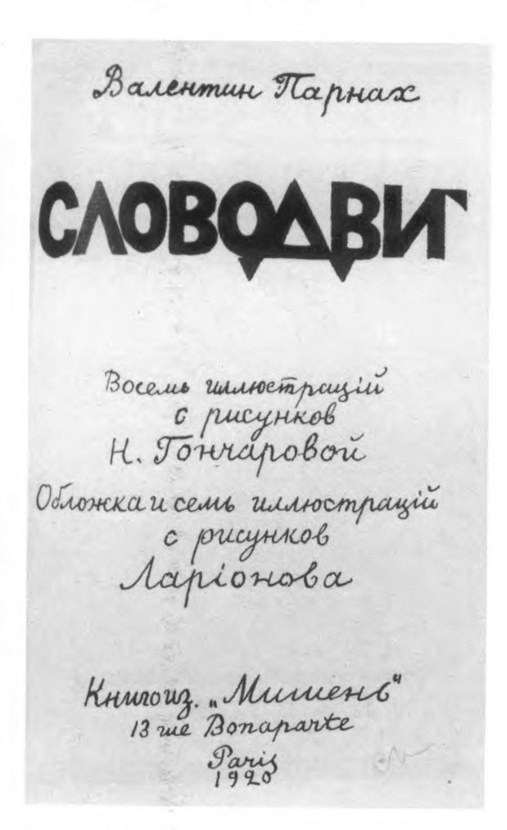
Издательство «Российская политическая энциклопедия»
(РОССПЭН)
129256, Москва, ул. В.Пика, д. 4, корп. 2. Тел. 181-01-71 (дирекция);
Тел./Факс 181-34-57 (отдел реализации)

ГУП Московская типография № 2
Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций (МПТР России).
Тел.: 282-24-91. 129085, Москва, пр. Мира, 105.



Парнах В.Я. Набережная. — Париж, 1919.
Обложка — М.Ларионов

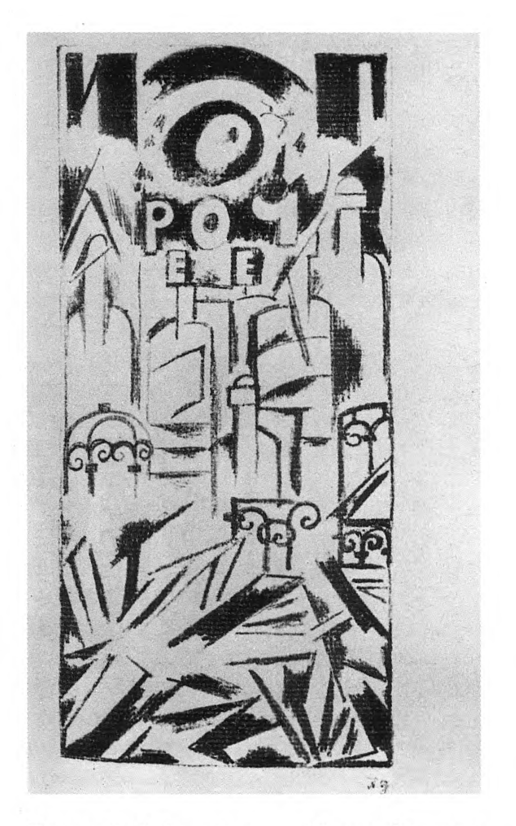
Парнах В.Я. Набережная. — Париж, 1919.
Обложка, 4-я с. — М.Ларионов



Парнах В.Я. Словодвиг. — Париж: Мишень, 1920. Обложка, 4-я с. — М.Ларионов

Парнах В.Я. Словодвиг. — Париж: Мишень, 1920.
Ил. — М.Ларионов

Парнах В.Я. Словодвиг. — Париж: Мишень, 1920. Ил. — М.Ларионов

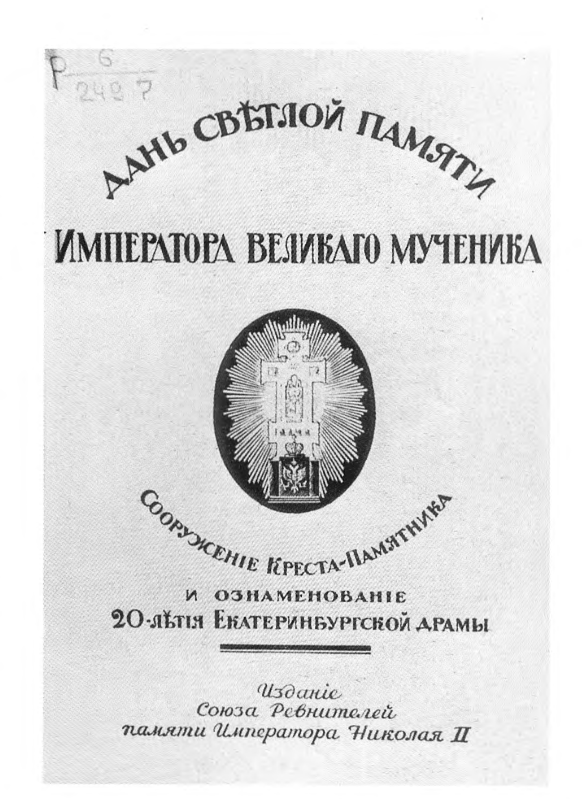


Парнах В.Я. Словодвиг. — Париж: Мишень, 1920. Ил. — Н.Гончарова

Волошин М.А. Демоны глухонемые. — Берлин: Книгоизд-во писателей в Берлине. 1923. Обложка — Ив.Пуни

Корсак В.В. Шарманка. — Париж: Рус. Книга, 1937. Обложка — И.Билибин

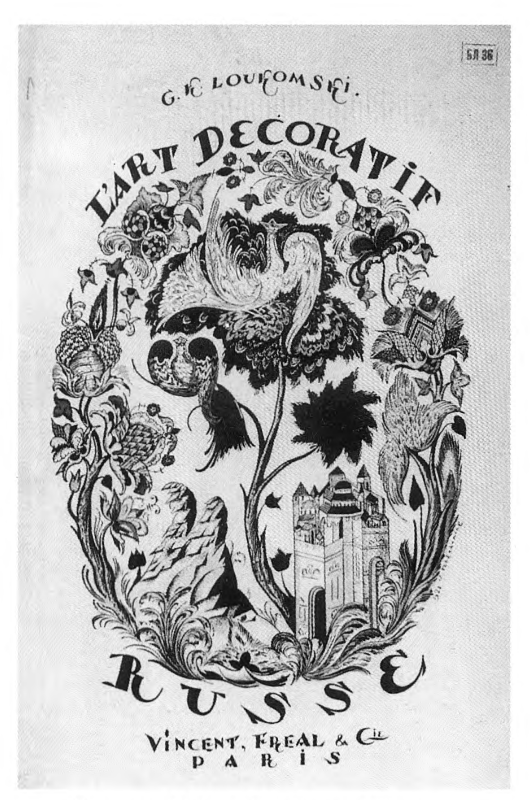
Русская культура: Сборник статей. — Белград:
Изд. Объединение рус. организаций
«Дня рус. культуры», 1925. Обложка — С.Колесников



Дань светлой памяти Императора Великого Мученик
[Николая II]: Сооружение Креста-Памятника
и ознаменование 20-летия Екатеринбургской драмы. -
Париж, 1938. Обложка — А.Серебряков

Кузмин М.А. Крылья: повесть в трех частях. —
Берлин: Петрополис, 1923.
Обложка — Н.Альтман

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. —
Нью-Йорк: Лит. содружество, 1967.
Обложка — В.Кандинский (верх. часть),
Е.Жиглевич (нижняя часть).



Лукомский Г.К. L'Art decoratif Russe. —
Paris: Vincent, 1928.
Обложка — С.Чехонин

Дукельский Б. Сонеты: 1923—1924. —
Париж, 1926.
Обложка — Б.Гроссер

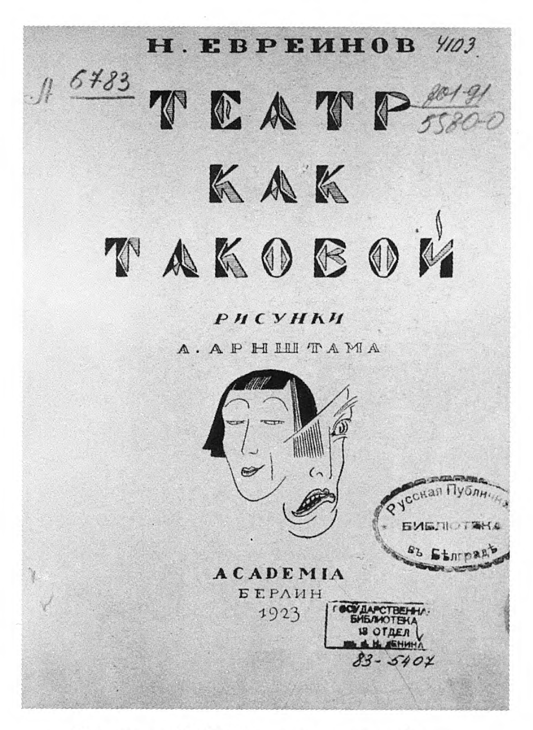
Черный А.М. Солдатские сказки. —
Париж: Парабола, 1933.
Обложка — И.Билибин

Черный А.М. Детский остров. —
Берлин: Слово, 1921.
Обложка — Б.Григорьев

Хрестоматия по истории русской литературы: Ч. 1. Народная словесность и литература допетровского времени XI—XIII вв. Сост. П.М.Бицилли. — София: Изд. Рос. земско-городского комитета, 1931. Обложка — И.Билибин

Временник Общества друзей русской книги. Париж: Поволоцкий, 1925. Ч. 1. Обложка — Б.Гроссер

Гребенщиков Г.Д. Былина о Микуле Буяновиче. — Париж; Нью-Йорк: Алатас, Б.г. Обложка — Е.Ширяев



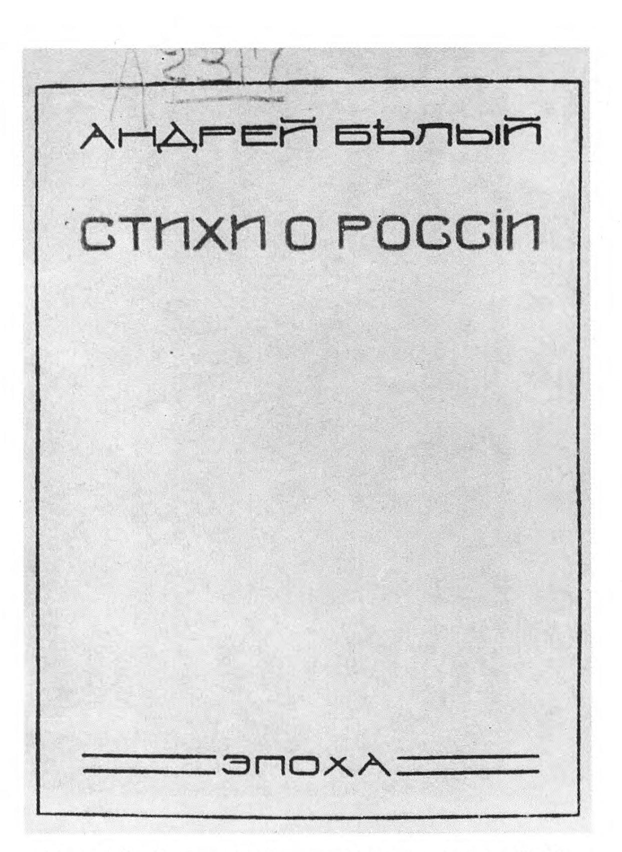
Евреинов Н.Н. Театр как таковой. — Берлин: Академия, 1923. Тит. лист — А.Арнштам

Лундберг Е.Г. Записки писателя. —
Берлин: Огоньки, 1922.
Обложка — А.Арнштам

Газданов Г. Вечер у Клэр. — Ann Arbor: Ardis,
1979. Обложка — Б.Гроссер

Дроздов А.М. Мой дед: Рассказы. —
Берлин: Е.Гуднов, 1922.
Обложка — Л.Чирикова

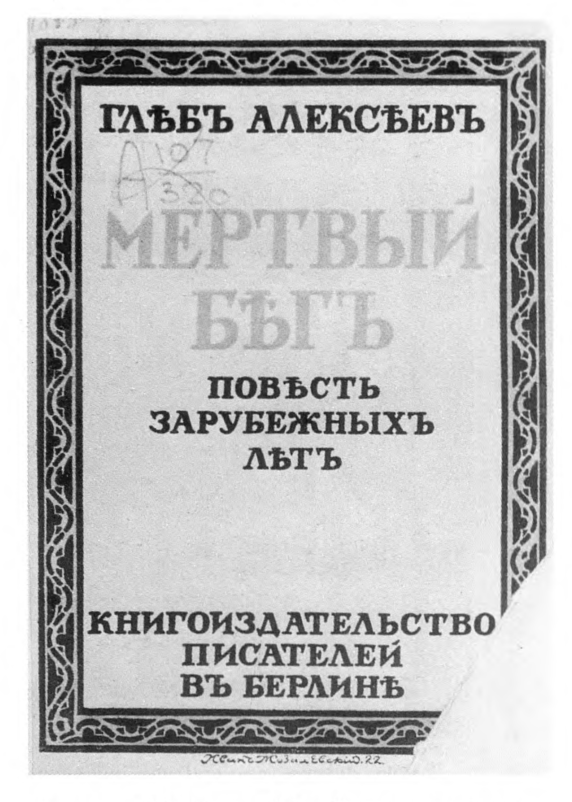
Гамаюн — птица вещая: Стихи. Сб. 1. —
Белград: Кружок «Гамаюн», 1924.
Обложка — В.Жедринский



Белый А. Стихи о России. — Берлин: Эпоха, 1922.
Обложка — Г.Гликман

Балтрушайтис Ю.К. Лилия и серп:
Третья книга стихов. — Париж:
YMCA-Press, 1948.
Обложка — М.Добужинский

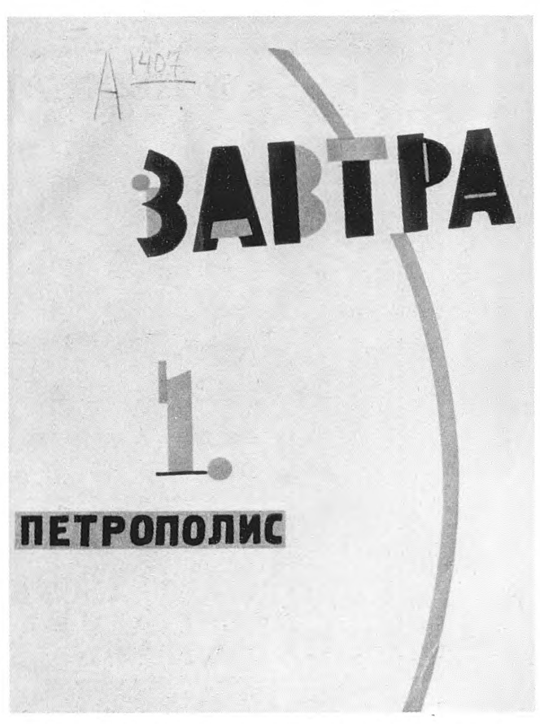
Бальмонт К.Д. Голубая подкова:
Стихи о Сибири. — Southbury: Alatas, 1936.
Обложка — И.Замотин



Алексеев Г.В. Мертвый бег: Повесть зарубежных
лет. — Берлин: Книгоизд-во писателей в Берлине,
1923. Обложка — И.Мозалевский

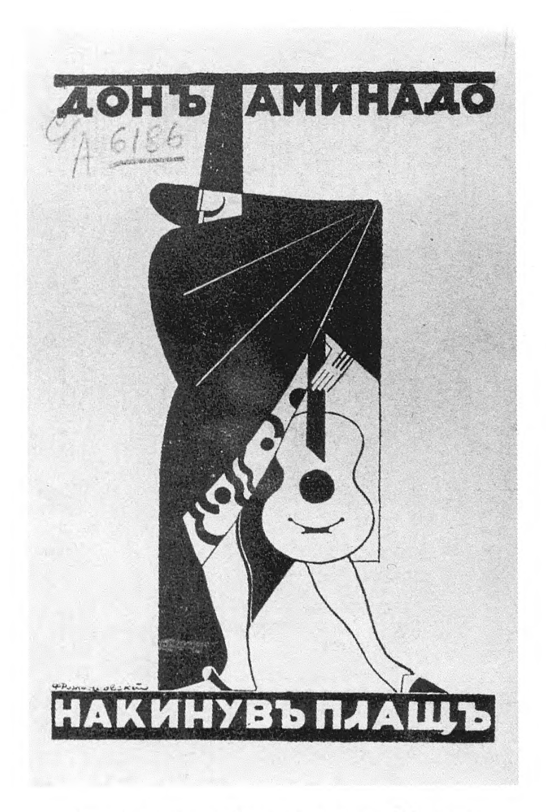
Каталог книг, вышедших вне России по июнь 1924. — Берлин: Изд. Союза рус. издателей и книгопродавцев в Германии, 1924. Обложка — А.Арнштам

Дроздов А.М. Антонов огонь: Роман. — Берлин: Книгоизд-во писателей в Берлине, 1923. Обложка — Л.Голубев-Багрянородный

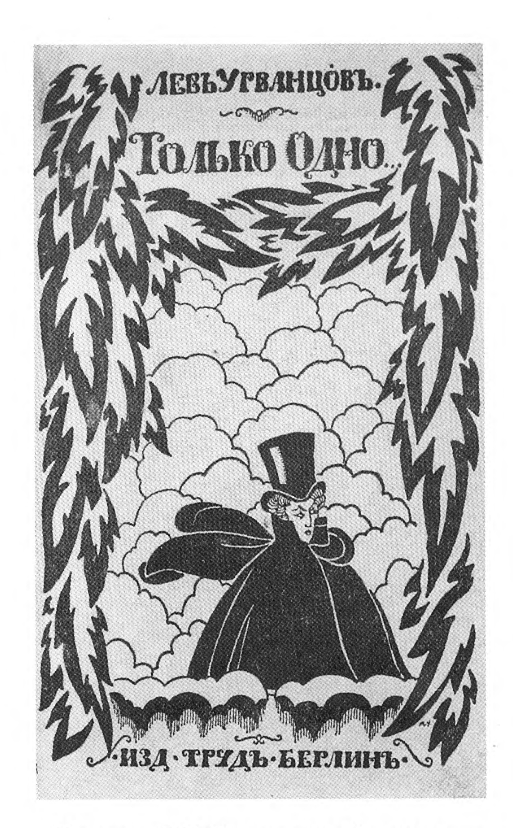


Завтра: Литературно-критический сборник / Под ред. Е.Замятина, М.Кузмина, М.Лозинского. — Берлин: Петрополис, 1923. Обложка — М.Альтман

Соколов Б.Ф. Мятеж или искание. — Прага: Наша речь, 1921. Обложка — А.Арнштам



Дон-Аминадо. Накинув плащ: Сборник лирической сатиры. — Париж: Нескучный сад, 1928. Обложка — Ф.Рожанковский



Урванцов Л.Н. Только одно: Рассказы. — Берлин: Труд, 1923. Обложка — М.Урванцов

Шестов Л.И. Добро в учении Толстого и Ницше: Философия и проповедь. — Берлин: Скифы, 1923. Обложка — Доймиг

Кусиков А.Б. В никуда. 3-е изд. — Берлин: Эпоха, 1922. Обложка — С.Залшупин

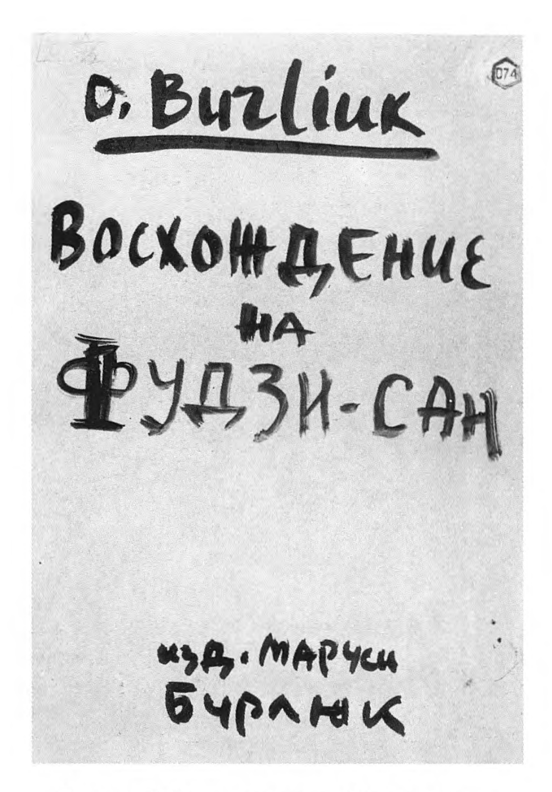
Гингер А.С. Преданность: 2-я книга стихов. — Париж: Канарейка, 1925. Обложка — В.Барт

Блох Р.Н. Мой город. — Берлин: Петрополис, 1928. Обложка — Н.Зарецкий

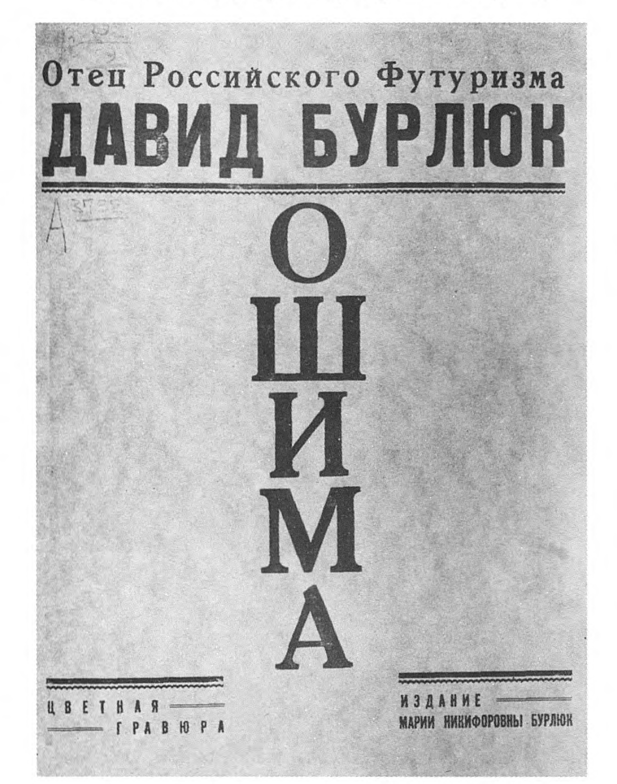
Бурлюк Д. По Тихому океану: Из жизни современной Японии. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1927. Обложка — Д.Бурлюк (рис. 1921 г.), клише P.Kaftan, фото худ. Дж.Виллет

Бурлюк Д. Новеллы. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1929. Обложка — Д.Бурлюк (рис. 1928 г.), клише P.Kaftan

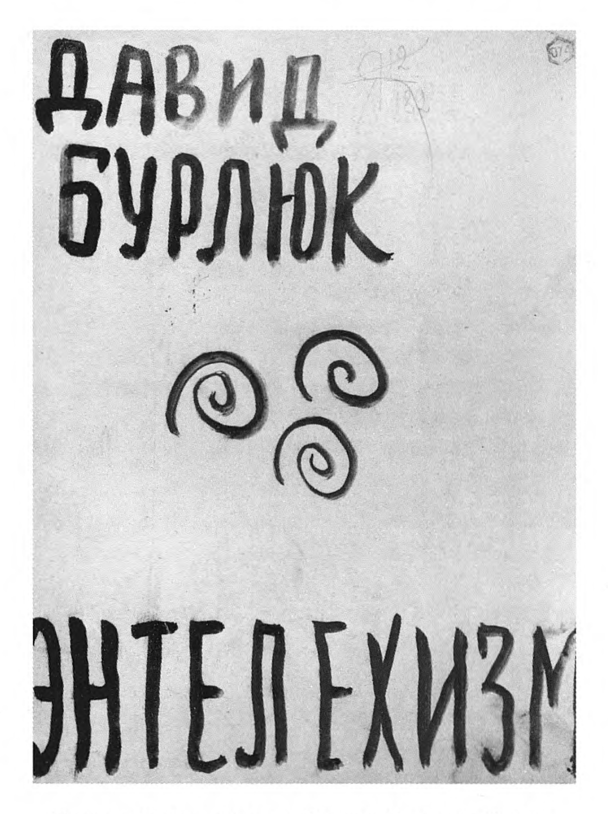
Бурлюк Д. Восхождение на Фудзи-сан:
С 12-ю рисунками в тексте. — Нью-Йорк:
М.Н.Бурлюк, 1926. — Загл. обл.: Фудзи-сан.
Обложка — Д.Бурлюк (раскрашена от руки)



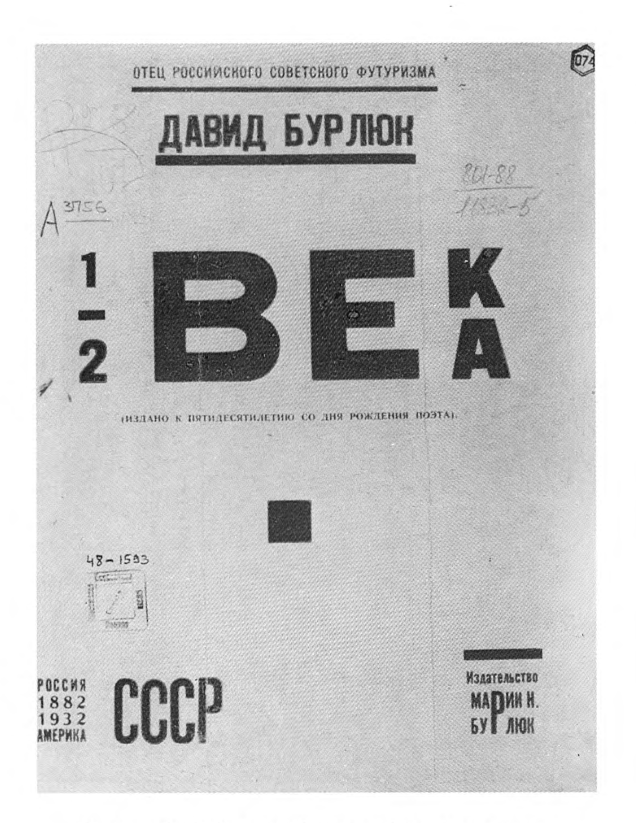
Бурлюк Д. Восхождение на Фудзи-сан. —
Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1926.
Обложка — Д.Бурлюк (раскрашена от руки)



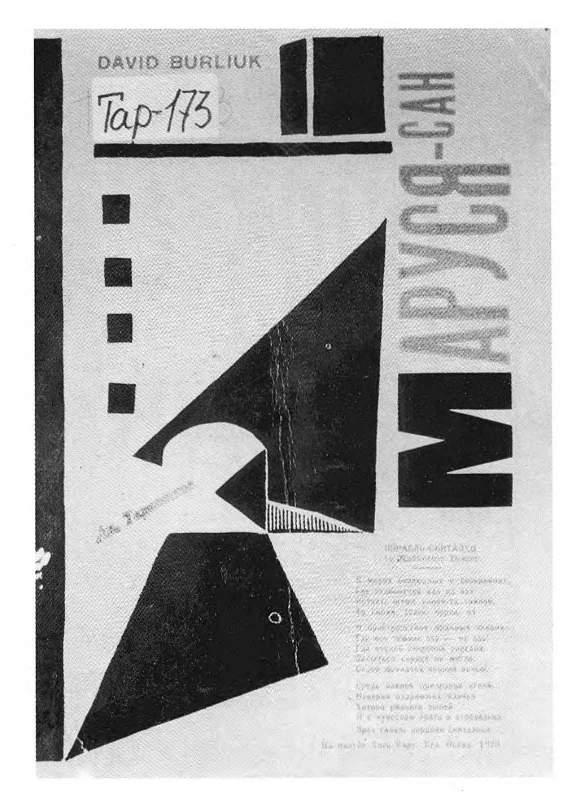
Бурлюк Д. Ошима: Цветная гравюра
(японский декамерон. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк,
1927. Клише P.Kaftan, фото худ. А.Славков



Бурлюк Д. Энтелехизм: Теория, Критика, Стихи.
Картины (1907—1930). — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк,
1930. Обложка — Д.Бурлюк (раскрашена от руки)



Бурлюк Д. 1/2 века: Издано к 50-летию со дня рождения поэта. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1932



Бурлюк Д. Маруся-сан: Третья книга стихов. — Нью-Йорк: Шаг, 1925.
Обложка — Д.Бурлюк

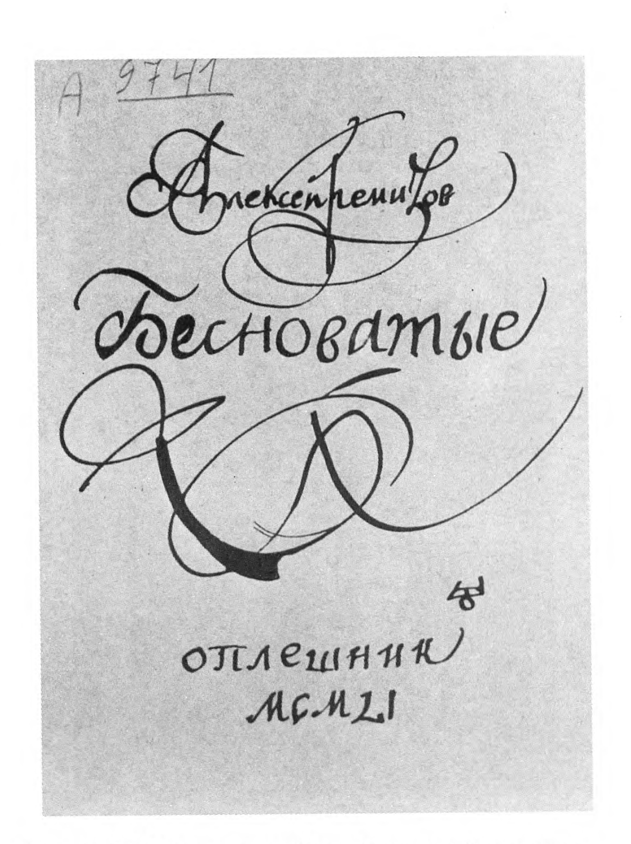
Бурлюк Д. Толстой, Горький: Поэмы. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1929.
Клише P.Kaftan

Бурлюк Д. К 25-летию художественно-литературной деятельности: Стихи, 1898—1923. — Нью-Йорк: Изд. газ. «Русский голос», 1924. — Загл. обл.: Бурлюк пожимает руку Вульворт Билдингу. Обложка

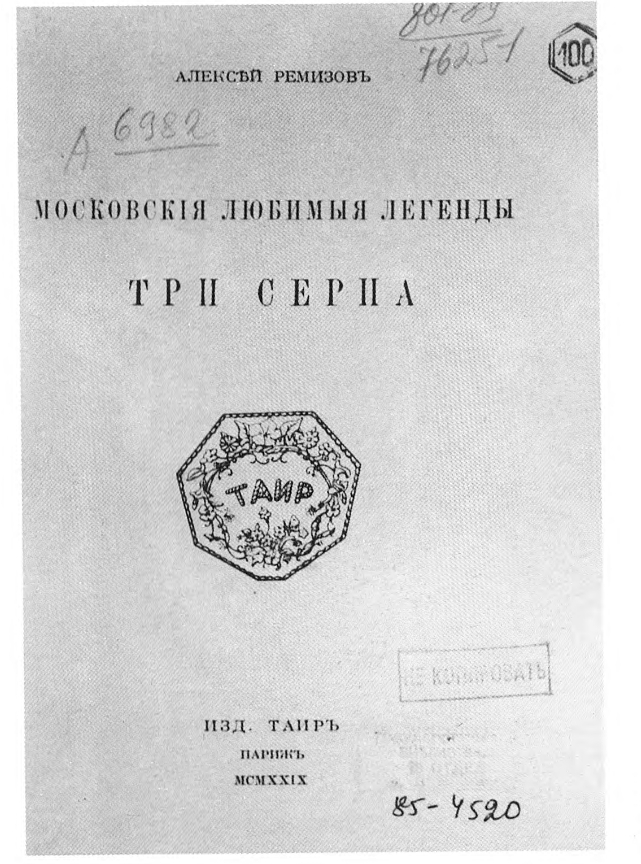
Ремизов А.М. Россия в письменах. Т. 1. — Москва; Берлин: Геликон, 1922. Обложка — В.Масютин

Марка Обезьяньей Великой Вольной Палаты Алексея Ремизова. В книге: Ремизов А. Царь Додон. — Berkley, 1978. (Репринт Петроград, 1928). Художник Ю.Анненков

Ремизов А.М. Круг счастья: Легенды о царе Соломоне, 1877—1957. — Париж: Оплешник, 1957. Обложка — А.Ремизов



Ремизов А.М. Бесноватые: Савва Грудцын и Соломония. — Париж: Оплешник, 1951. Обложка — А.Ремизов

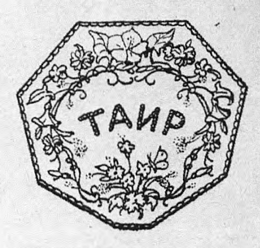


Ремизов А.М. Три серпа: Московские любимые легенды. — Париж: Таир, 1929. Титульный лист

АЛЕКСѢЙ РЕМИЗОВЪ

А 1028

ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ



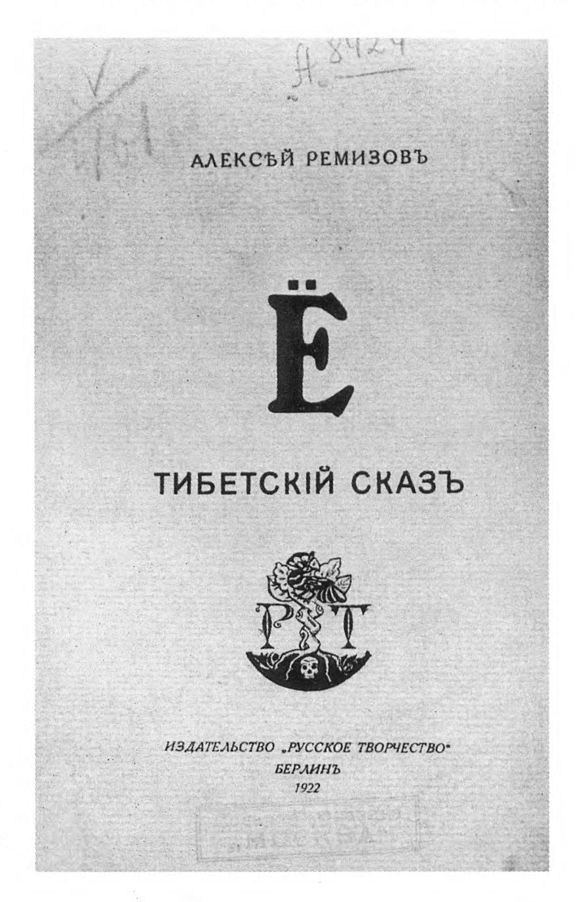
ИЗД. ТАИР

ПАРИЖЪ

1927

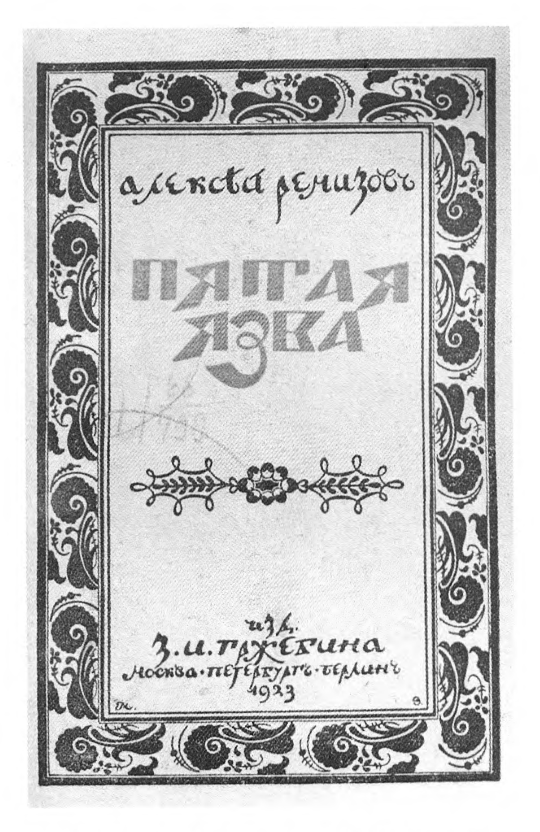
Ремизов А.М. Взвихренная Русь. —
Париж: Таир, 1927.
Обложка

Ремизов А.М. О происхождении моей книги о табаке.
Что есть табак. — Париж [YMCA-Press], 1983

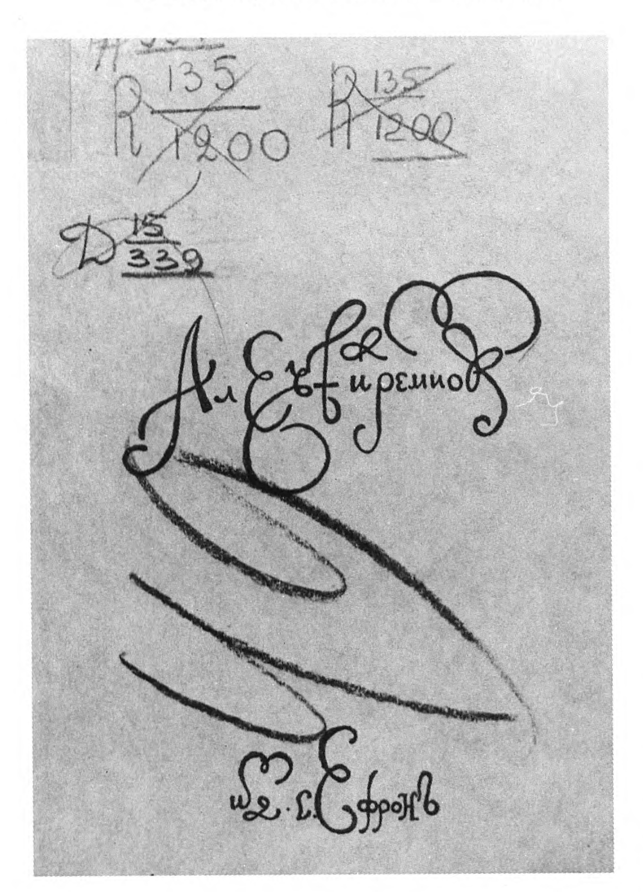


Ремизов А.М. Е. Тибетский сказ. — Берлин:
Русское творчество, 1922. Обложка

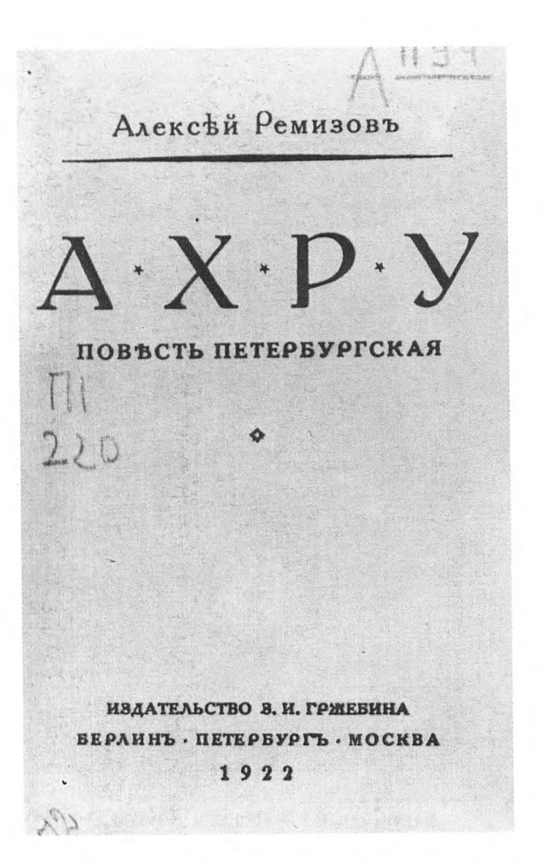
Ремизов А.М. Мышкина дудочка. — Париж: Оплешник, 1953. Обложка — А.Ремизов



Ремизов А. Пятая язва. — М.; Пг.; Берлин: Гржебин, 1923. Обложка — Н.Зарецкий

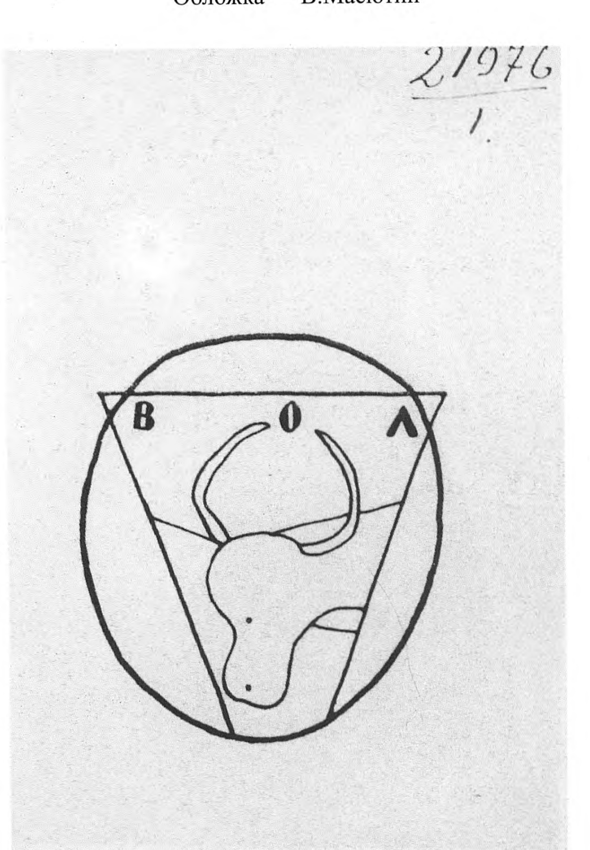


Ремизов А. Трава-мурава: Сказ и величание. — Берлин: Ефрон, 1922. Обложка — А.Ремизов



Ремизов А. АХРУ: Повесть петербургская. — Берлин; Пг., М.: Гржебин, 1922. Обложка

Ремизов А. Сказки обезьяньяго царя Асыки. — Берлин: Русское творчество, 1922.
Обложка — В.Масютин



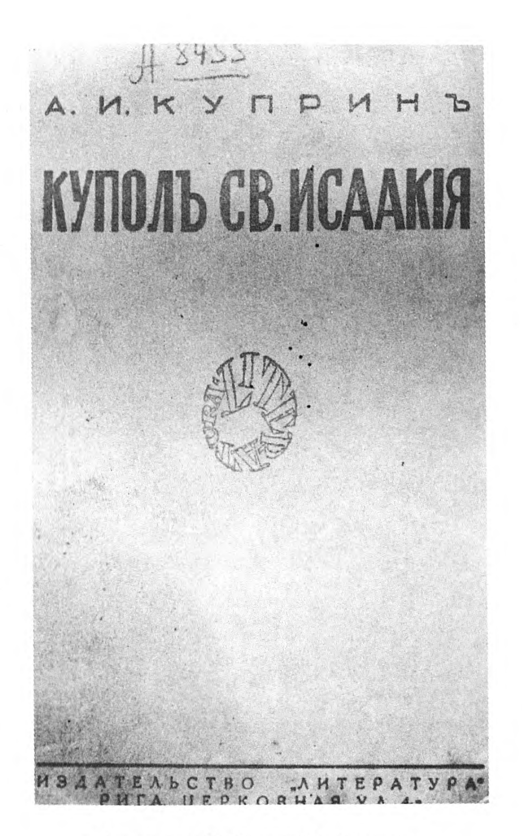
Марка издательства «Вол» — Париж.
Автор — А.М.Ремизов

Черный А.М. Солдатские сказки: Избранное. —
Монтерей: Чирковский, 1964.
Обложка и портрет — К.Кузнецов

Гр. Альтшуллер.
Царь и Доктор

Альтшуллер Г.А. Царь и Доктор. —
Нью-Йорк: Изд. автора, 1951.
Обложка — М.Добужинский

Седых А. (Я.Цвибак). Париж ночью. —
Париж: «Москва», 1928.
Обложка — А.Яковлев «Монмартр»

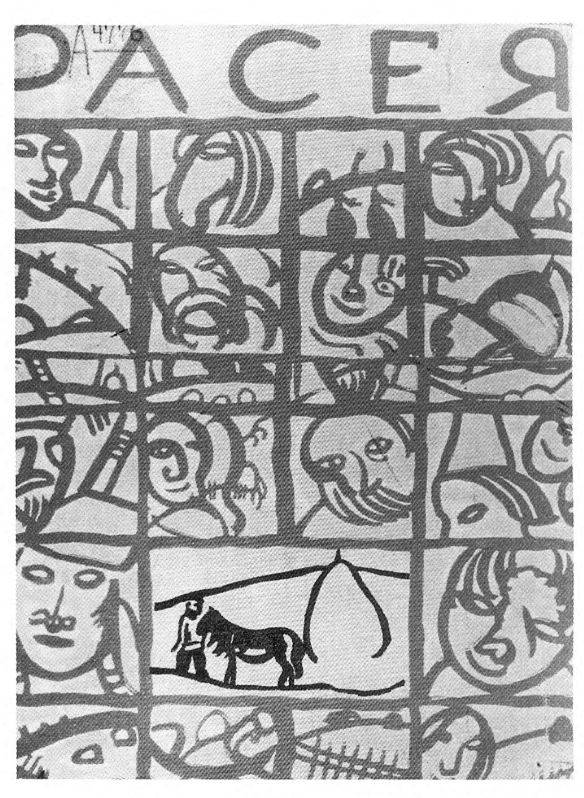


Куприн А.И. Купол Св. Исаакия Далматского. — Рига: Литература, 1928. Обложка

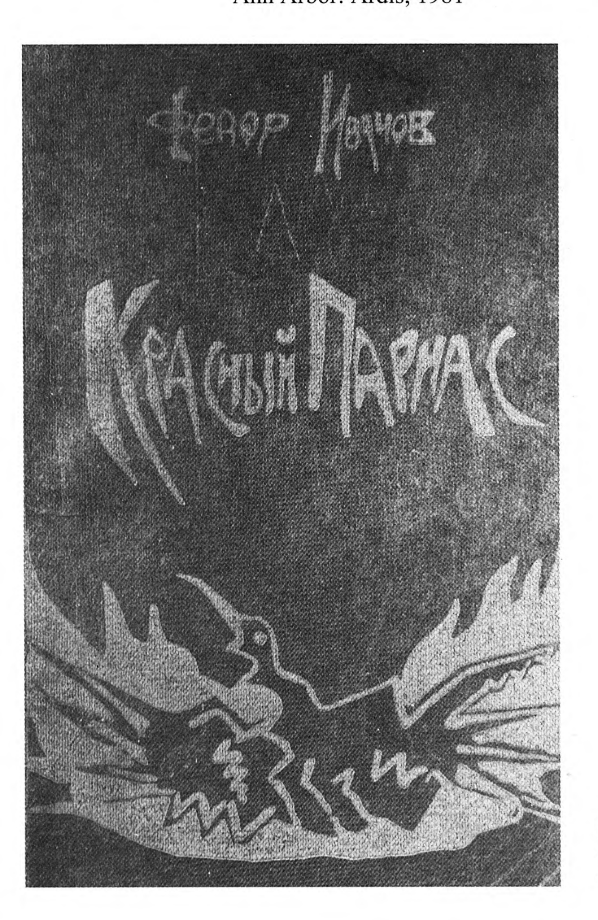
Кондратьев А.А. Закат. Посмертный сборник стихотворений. — Orange: Антиквариат, 1990. Оформление Л.Левиной

Марка издательства «Русское искусство» — Берлин; Париж. Художник Б.Гроссер

Монтаж изданий пьес Н.Н.Евреинова за границей в книге: Евреинов Н.: Фотография. — Ann Arbor: Ardis, 1981



Григорьев Б.Д. Расея: [Сборник статей А.Толстого, А.Шайкевича, А.Бенуа, Б.Григорьева]. — Берлин: Ефрон, 1922. Обложка — Б.Григорьев



Иванов Ф.В. Красный Парнас: Литературно-критические очерки. — Берлин: Русское унив. изд-во, 1922. Обложка — М.Меерсон

А 3564

Т. А. БАКУНИНА

РУССКИЕ

ВОЛЬНЫЕ

КАМЕНЬЩИКИ

ПАРИЖ

1934

Бакунина Т.А. Русские вольные каменщики. — Париж: Свеча, 1934.
Обложка — Ф.Рожанковский

Н.БРЕШКО-БРЕШКОВСКIЙ

НОЧИ ВАРШАВЫ

РОМАНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „ЛИТЕРАТУРА"
РИГА, ЦЕРКОВНАЯ УЛ. 4-а

Брешко-Брешковский Н.Н. Ночи Варшавы: Роман. — Рига: Литература, 1927.
Обложка

3-2
Рос 1-267

АЛЕКСАНДР БАХРАХ

БУНИН

в Халате

ТЗП

Бахрах А.В. Бунин в халате. — Нью-Йорк: Т-во зарубежной лит-ры, 1979.
Обложка — С.Голлербах

Волошин М.А. Стихи о терроре. — Берлин:
Книгоизд-во писателей в Берлине, 1928.
Обложка — Л.Голубев-Багрянородный

Евангулов Г. Необыкновенные приключения
Павла Павловича Пупкова в СССР и в эмиграции. —
Париж: Evangouloff, 1946.
Обложка — Б.Гроссман

Каталог художественных собраний
Русского культурно-исторического музея при
Русском свободном университете в Праге. — Прага, 1938.
Обложка — А.Юпатов

А 3745

К 25-ТИЛЕТИЮ ХУДОЖЕСТВЕННО ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

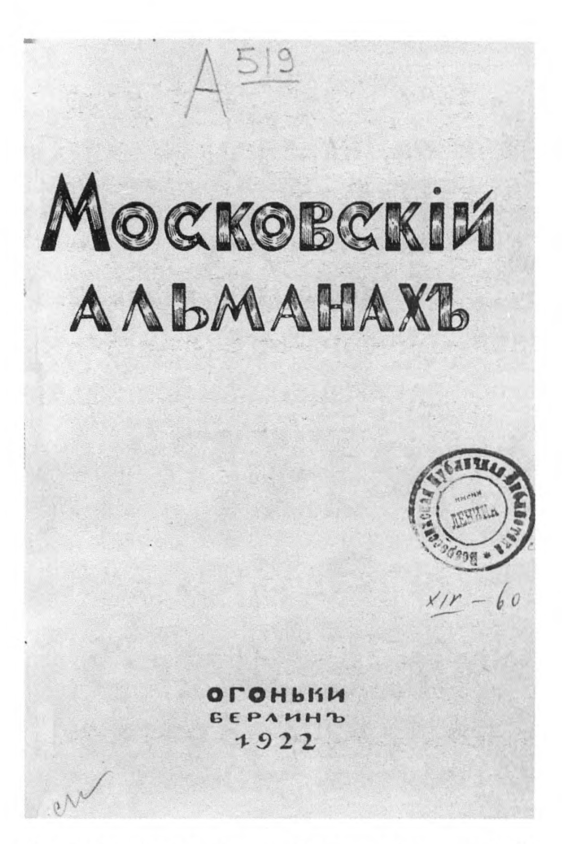
(стихи 1898 г. — 1923 г.)

48-1582

Город Нью Иорк.
1924 г.

НЕ КОПИРОВАТЬ

Бурлюк Д. К 25-летию художественно-литературной деятельности: Стихи 1898—1923. — Нью-Йорк: М.Н.Бурлюк, 1924.
Титульный лист

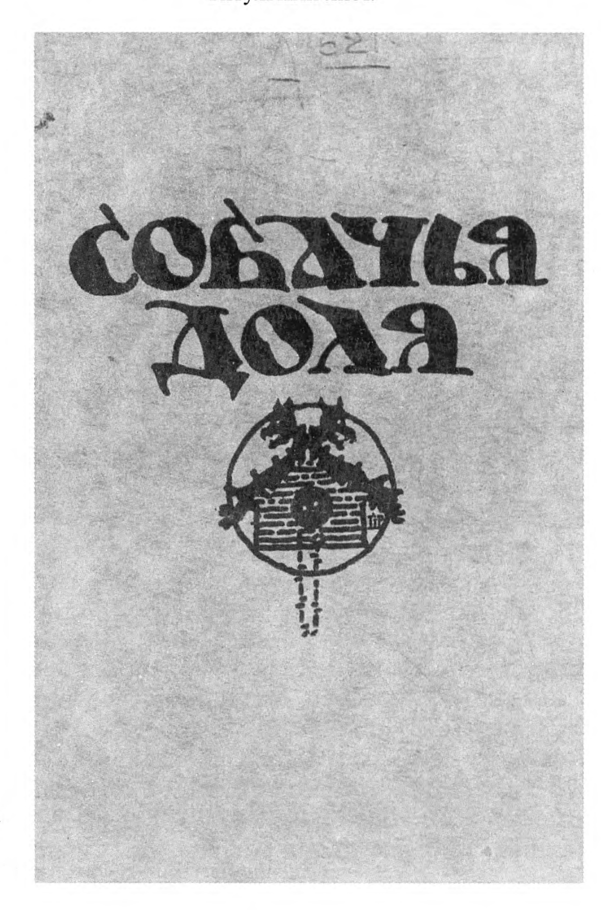

А 519

Московскій Альманахъ

ОГОНЬКИ
БЕРЛИНЪ
1922

XIV-60

Московский Альманах. — Берлин: Огоньки, 1922.
Титульный лист.


Собачья доля

Собачья доля: Петербургский сборник рассказов А.Ремизова, Е.Замятина, И.Соколова-Микитова и др. — Берлин: Слово, 1922.
Обложка

грАжани | мадлЕния хазЯин

вОйня наЯканая дЕтками Оли ляшкОвай

калЕла вот к

а Е А ВзЯЛ

иУмир ыЁ лидантЮ иканапИси sжынИ ђзапУлню

нинспытА фпатърЕта мЕлникавай

гастИнцэ мзнАхарю Онай ниВЕСТы

ЗдаНЕВИ чя ильЮ

търИжды тАшънИла цАрьстии ибОжым

аВЫША ль Вир СА' иО

ичЕтиа тУжаща чЕтвира загрОпсъюк исукнОи

кадА шЫлись усОпшай дисНИцы

срЕдъмяй казАк ибальшОй

търмабразавАния жЭнщчины видУ тк Нуяю

нивзыскА тинапиСанай патърЕ І а зНЕ

чі Р изнатАриуса климансО

слУшайтижы пакА никралОк

зАУтаму фк А нУна хфАру

апатОМ умирАЙТи

начЯла

намЕсти трупЕрд Ы

пърипупОфка

сип Офка 9

ваРалЕк

Зданевич И. (Ильязд. Ледатю фарам). Париж, 1923. 9-я с.